قصة الأدب في العالم

الجزء الثاني



زكي نجيب محمود وأحمد أمين

قصة الأدب في العالم (الجزء الثاني)

تأليف
زكي نجيب محمود وأحمد أمين



قصة الأدب في العالم (الجزء الثاني)

أحمد أمين وزكي نجيب محمود

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ليلى يسري

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٢٣١٠ ٠

صدر هذا الكتاب عام ١٩٥٥.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢١.

المحتويات

بسم الله الرحمن الرحيم

وهذا هو الجزء الثاني من «قصة الأدب» يصف الأدب من بدء النهضة إلى أول القرن التاسع عشر.

وليس لديَّ الآن ما أقوله في وصف الكتاب وأغراضه أكثر مما قلت في مقدمة الجزء الأول.

وقد طال هذا الجزء، حتى رأيت أن أقسمه قسمَين، وأرجو ألا يفرغ القارئ من قراءة القسم الأول، حتى يكون في يده القسم الثاني إن شاء الله.

ولا يفوتني أن أشكر الدكتور محمد مندور على عنايته بقراءة الكتاب أثناء طبعه.

واللهَ أسأل أن ينفع به وبسابقه ولاحقه.

أحمد أمين

القسم الأول

في الأدب الحديث إلى مبدأ القرن التاسع عشر

الفصل الأول

النهضة في إيطاليا

إن ما يُسمى عصر النهضة في مراحل التاريخ الأوروبي، عصر شهد بعثًا جديدًا للآداب والفنون والعلوم، وامتدَّ خلال القرنَين الخامس عشر والسادس عشر، ويجوز لنا القولُ بأن دانتي كان يُحتضر طوال هذين القرنَين؛ فقد زال الأدب الذي تُمثِّله «الكوميديا الإلهية» ليحل محله أدبٌ آخر يُعبِّر عن نزعاتٍ جديدة؛ إذ كانت حرية العقيدة الدينية وحرية التفكير العلمي، وما نتج عنهما من العوامل، وليدة قرنَين من الزمان.

فقد لبثت أوروبا في الشطر الأعظم من القرون الوسطى في ظلامٍ دامسٍ من الجهل، حيث طويت ثمرات الفكر القديم في أديرة الرهبان، وما إِنْ وَجدت سبيلها إلى النشر، حتى أشرقت شمس النهضة في طول البلاد وعرضها تحيي بدفئها الجميل عقولًا كانت قد ركنت إلى جمود الموت زمانًا طويلًا، ولسنا في هذا المقام بصدد بسط مستفيضٍ لبواعث النهضة وأسبابها، وحَسْبنا أن نوجز في ذلك القول فنذكر أن سقوط القسطنطينية في أيدي الأتراك عام ١٤٥٣م قد تَبِعَتْه هجرة العلماء اليونان إلى إيطاليا يحملون معهم علمًا بالأدب اليوناني كانت أوروبا الغربية قد أضاعته، وجهلت من أمره كل شيء، وشاء الله أن يتعهد هذه الحركة المباركة بالتوفيق، فهيأ للإيطاليين أن يتعلموا قبل ذلك بقرن صناعة الورق، وأن تُخترع المطبعة في ألمانيا قبل سقوط القسطنطينية بعشر سنوات، ثم حدث إلى جانب ذلك كله أن استكشف كولمبس القارة الأمريكية عام ١٤٩٢م، فانقلبت فكرة الناس عن دنياهم التي يسكنونها رأسًا على عقب. ويستحيل أن يقع كل هذا، ولا يُنْتج انقلابًا في مذاهب الاجتماع والسياسة والدين.

ولما كانت إيطاليا أقرب الدول الأوروبية إلى اليونان وألصقها بتراث الرومان القدماء، فقد أصبحت مهدًا للنهوض؛ ففي إيطاليا رفع الإنسان — لأول مرة بعد محنة القرون الوسطى — بصره المكدود من طول النظر إلى القبور، والتفكير في يوم البعث والنشور،

ليستمتع بجمال الحياة فوق هذه الأرض الفاتنة، وكانت المدن الإيطالية بصفةٍ عامة، وفلورنسه بصفةٍ خاصة مهبط النور، وقد استمدت ضياءها من أثينا كما يستمد القمر ضوءه من الشمس، وأول ما همَّ العلماء الإيطاليون بصنعه أن أنقذوا الوثائق المخطوطة القديمة من فَناءٍ كاد يحيق بها في مدافنها، وأخذ المترجمون ينقلون إلى اللغات الحديثة تراث اليونان والرومان، نعم كتبت مؤلفاتٌ عظيمة القدر في عصر النهضة، لكن كان لنشر القديم في عالم الفكر القسط الأوفى.

لم يلبث الفكر بعد موت دانتي أن نحا نحوًا جديدًا في فلورنسه أولًا، ثم في إيطاليا كلها، ثم في أوروبا بأسرها، فلئن ظل الأدباء يلتمسون في دانتي نموذجًا يحتذى في جَوْدة الأسلوب، فإن رجال الفكر وأصحاب العمل لم يجدوا فيما كتبه دانتي عونًا لهم فيما تتطلَّبه ظروف الحياة الجديدة؛ فإذا قيل إن دانتي لم يؤسس مدرسة، وإنه في الحلبة فريد لا يحيط به التلاميذ والأتباع، فما ذاك إلا لأن العالم سارت قافلته في اتجاهٍ جديدٍ، وخَلَّف وراءه دانتي، وربما كان ذلك لأنه مثال من الأمل تعذَّر على الحياة العملية أن تحققه فأهملته.

ارجع ببصرك إلى فلورنسه بعد موت دانتي بعشرين سنة (١٣٤٨–١٣٤٩م) حيث الوباء يفتك بأوروبا فتكًا ذريعًا، «والموت الأسود» يحصد الناس أُلوفًا ألوفًا، فماذا ترى؟ زالت من الأذهان فكرة التمتع بالحياة، وأحل رجال الدين مكانها متعةً أخرى هي البعد عن بهجة الدنيا وزخرفها إلى الصوامع القصية والأديرة البعيدة، فماذا يكون «الموت الأسود» الفتاك إن لم يكن نقمةً من الله أراد بها القصاص من البشر على ما اقترفته أيديهم من خطيئةٍ وشر؟ فلينفض الناس عن أنفسهم دنس الحياة ليُخْلصوا لله العبادة والتفكير؛ فأثمرت تلك العزلة أثرًا أدبيًّا جميلًا هو كتاب «محاكاة المسيح» لمؤلفه «توماس أَكِمْبِسْ»،[١] وكانت النزعة السائدة أن الآخرة قبل الدنيا، والموت فوق الحياة، وإرادة الله نافذة وليس للإنسان بجانبها إرادة، وأن العقل الإنساني ضعيفٌ عاجز فمن الحمق أن يطالب بحريته.

لكن هل يمكن أن يخيم هذا الخمود على العقول من غير أن تحاول الإفلات؟ إن ذلك لا يستوي وطبيعة البشر، فلا بد أن تشرق للنهضة طلائع، تمثلت أولًا في «بتْرَارْك» و«بوكاتشو» حتى إذا ما ازدهرت النهضة في إيطاليا شهدت من حماة الشعر والفن

[١] Thomas à Kempis ولد سنة ١٣٨٠م.

أسرة مديتشي وأسرة بورجيا وأسرة أورسيني، وشهدت من رجال الفن «ميخائيل أنجلو» و«رفائيل» و«دافنشي»، ومن الأدباء «أريوستو» و«مكيافلي»، وحَسْب إيطاليا في عصر نهضتها هذه الأنجم السواطع دليلًا على ما بلغته من عظمة ومجد.

(١) بترارك Petrarch (١٣٠٤–١٣٧٤م)

لكن هذه النهضة الأدبية لم تكن لتزدهر لولا أن وجدت تربةً صالحة تورق فيها وتثمر، وإنما تعهد هذه التربة نفر هم من حركة النهوض بمثابة الطلائع والبشائر تهتف بقادمٍ جديد، ومن هؤلاء بترارك الذي كان يصغر دانتي بجيلٍ واحد، ويكبر بوكاتشو بتسع سنوات، والذي غلبت شهرته في زمانه — وإلى قرنين مقبلين — اسم دانتي، فضؤل دانتي عند الناس بالقياس إلى بترارك الذي تُوِّج أميرًا للشعراء في روما، وخلع عليه معاصروه كل علائم التمجيد.

لقد أنفق بترارك شطرًا عظيمًا من حياته في بلدٍ قريب من «أفنيون Avignon» ولم يكد يغادر مكتبته قط إلا إلى رحلة يرجو بها أن يجد مخطوطاتٍ قديمة أخرى، وكان من الكنوز التي هبط عليها «شيشرون» الذي وجد فيه بترارك متاعًا لا حدَّ له، إذ كانت غايته المنشودة أن يستمد لإيطاليا الجديدة حياة من ينابيعها القديمة، فكان مما عبر فيه بترارك عن حبه للاتينية القديمة ملحمته «أفريقيا» التي أدارها حول حروب «سيبيو Scipio»[٢] و«هانيبال Hannibal»، والعجيب أن بترارك قد آثر هذه القصيدة التي أعجمت على أهل عصره كما تعجم علينا الآن فلا نحاول قراءتها، آثرها على قصائده الغنائية، مع أن هذه القصائد قد أصبحت في أوزانها نموذجًا يحتذيه الشعراء من بعده، فبترارك خالد في عالم الأدب بأغانيه، وأشهرها وارد في ديوانه «أشعار إلى سيدتي لورا» ولعلها أنفس ما تقدم به رجل لامرأة، فالقصائد التي عبر فيها بترارك عن حبه لها، وعن أمله ويأسه، والتي صَبَّ فيها حزنه العميق لموتها، تعد من أروع ما أنتجت قرائح الشعراء.

كان بترارك يكتب اللاتينية في يسرٍ وطلاقة، ويدعو الناس إلى دراسة الأدب الإغريقي في أصوله، فكان بذلك أول مذيع للدعوة الهِلِينية في أوروبا الحديثة، مع أنه هو نفسه لم

[٢] لما زحف هانيبال بجيشه على إيطاليا كان سيبيو قنصلًا عامًّا (٢١٨ق.م.)، وحاول أن يقف الجيش المغير، لكنه هُزم وجُرح جرحًا بليغًا.

يتعلم قراءة اليونانية، ومات وهو يقرأ ترجمة «الأوذيسية»، ويكتب مذكراته على هوامشها في مكتبته على سفح جبلٍ معشوشب، فكان حبه للإقامة في حضن الطبيعة حلقةً أخرى تربطه بالاتجاه الطبيعي الجديد، ذلك الاتجاه الذي أفصح عن نفسه في رحلات الناس الاستكشافية في الزمان وفي المكان معًا، أما رحلاتهم في الزمان فقد تمثلت في الرجوع إلى ثقافة الماضي ونشرها، وأما رحلاتهم في المكان فقد تمثلت في كشف أمريكا وغيرها من أصقاع الأرض.

ومن مقطوعاته الغنائية التي أنشدها في حبيبته لورا:

لا سكينة لي في الليل

نشر الصمت على الأرض والسماء جناحًا،
ورقد الوحش والطير لا يُبْدي في النعاس حراكًا،
وسرى الليل في محفةٍ مرصعة يشق في السماء طريقًا،
وسكن سطح البحر فوق القاع لا يعلو صَدْرَه موج،
وأنا — يا ربة الشعر — يقظان أبكي وأحترق،
لا تزول عن خاطري علة شقائي، وما أحلاها!
إني خلقت لحياة النضال يملؤها الحزن والغضب،
تملك عليَّ الحبيبة لُبِّي، لكنني أستمد من ذلك راحتي.
فمن مَعين واحد نابض متألق
ينبع غذائي من حلوٍ ومرٍّ.
إن يدًا واحدة فيها شقوتي وراحتي
وهكذا أجاهد في الحب جهادًا غير محدود؛
فأحس كل يوم ألف موت وألف حياة.
ألا ما أبعد الطريق إلى سكينتي وسلامي!

هذا هو بترارك الذي لا يزال حيًّا بيننا بأغانيه، بل إن البحر الذي اختاره لأناشيده لا يزال قائمًا في الأدب الإنجليزي باسم «البحر البتراركي»[٣] إبقاءً على ذكره، واعترافًا

[٣] البحر البتراركي في المقطوعة الشعرية هو أن تتألف المقطوعة من جزأين: جزء قوامه ثمانية أشطر، ويليه جزء قوامه ستة أشطر؛ أما الجزء الأول فتكون قوافيه كما يلي: أ ب ب أ، أ ب ب أ، وأما الجزء

بفضله، ولم يكن بترارك شاعرًا وكفى، بل كان فوق ذلك بشيرًا بالثقافة الإنسانية الصحيحة، يبذر للمدنية بذورها لتنمو وتورق، والمدنية عنده هي مدنية اللاتين والإغريق.

(٢) بوكاتشو Boccaccio

ولكن أين بترارك في هذه النزعة الإنسانية من بوكاتشو الذي كان أول من نبغ بين الكتَّاب الإيطاليين في النثر القصصي، بل إن كثيرًا من النقاد ليذهبون إلى أنه لا يزال حتى يومنا هذا رب القصة القصيرة وسيدها.

ولد جيوفاني بوكاتشو في باريس عام ١٣١٣م من زواجٍ غير شرعي لأبٍ كان يشغل منصبًا على كثيرٍ من الوجاهة واليسار، فقد كان في مقدمة رجال التجارة في مدينة فلورنسه في وقتٍ كانت تسود المدينة فيه جماعةٌ من الطبقة الوسطى أَثْرَت فأزاحت الطبقة العليا عن عرشها، وقضت أعمال التجارة أن يذهب الوالد إلى باريس في رحلةٍ قصيرة، فاتصلت الأسباب بينه وبين امرأةٍ فرنسية، وكان «جيوفاني» ثمرة ذلك الاتصال، ثم عاد الوالد مع وليده إلى بلده فلورنسه.

ولما شبَّ الغلام أراد أبوه أن يعلمه التجارة وشئون المال، فأرسله إلى نابلي ليمارس تلك الأعمال في أحد أفرع تجارته الممتدة الأطراف، غير أن بوكاتشو الصغير لم يتعلم شيئًا عن البيع والشراء؛ إذ لم تصادف التجارة من نفسه إلا نفورًا، لكنه وجد الحياة هنالك زاخرة فعبَّ منها عبًّا، وقد قال بوكاتشو في نابلي إذ ذاك: «إنها مدينةٌ بهيجةٌ غنيةٌ فاخرة تفوق سائر المدن الإيطالية جميعًا، يملؤها اللهو واللعب وأسباب المرح … وكانت فينوس معبودة الناس، فكثير من النساء قدمن المدينة وهن في طهر لوكريس[٤] وغادرنها في خلاعة كليوبطره.» فقد بلغت الأخلاق فيها غايتها من الانحلال، وانغمس الناس في

الثاني فتجري قوافيه غالبًا كما يلي: جـ ء هـ، جـ ء هـ، وإذن ففي المقطوعة خمس قوافٍ فقط، كما أنه يلاحظ أن الجزأين مختلفان كل الاختلاف في القوافي لا يشتركان في أيٍّ منها، وحركة هذا البحر — كما يقال — هي كحركة المد والجزر، فمدٌّ في الجزء الأول ينسحب كالجزر في رفق في الجزء الثاني، والغالب أن يعالج الشاعر فكرته الرئيسية في الجزء الأول، ثم يشرحها بالمقارنة والتطبيق في الجزء الثاني. والمقطوعة المكونة على هذا النحو من ١٤ بيتًا هي المعروفة في الآداب الأوروبية باسم sonnet «سونتا».

[٤] سيدة رومانية امتازت بجمالها وعفَّتها، وقد استثارها شاب، فحملت نبأه إلى أبيها وزوجها، ولما حملتهما على الأخذ بالثأر طعنت نفسها وماتت.

المجون، بحيث جاز أن ينازع الملك «روبرت الحكيم» رجلًا من أهالي نابلي في أبوة طفلة ولدتها زوجة ذلك الرجل، فزعمها الملك روبرت لنفسه بحجة أنه اتصل بأمها في إحدى ساعات اللهو منذ تسعة أشهر، فأجابه الرجل إنه على فرض صدقه، فما زال الأرجح أن تكون الطفلة ابنته؛ لأنه اتصل بزوجته في الفترة التي أشار إليها الملك، فضلًا عن شبابه وفتوته.

وشاء القدر أن تكون هذه الطفلة أشد المثيرات الوجدانية في حياة بوكاتشو، فقد شهدها في الكنيسة لأول مرة، وكانت عندئذٍ في عامها السابع عشر تصغره بعامٍ واحد، وكانت قد تزوجت قبل ذلك بعامَين، فأحبها للنظرة الأولى، وأخذ يحدق فيها حتى اضطرت الفتاة أن تسدل على وجهها قناعها، على أنه لم تمضِ أيام حتى توثقت بينهما الصلات، وهي التي أشار إليها بوكاتشو في حكاياته باسم «فيامتا Fiametta»، وما مضت على حبهما عشر سنوات حتى قضى عليها «الوباء الأسود»، كما قضى على «لورا» حبيبة بترارك، ثم لم يلبث أن أَلَمَّت به ملمةٌ أخرى، وهي أن أباه أضاع كل ماله فهوت الأسرة كلها في مسغبة ردَّت عنها الأصدقاء، فلما أثقل الهمُّ قلب بوكاتشو حج إلى قبر فيرجيل، وهنالك قطع على نفسه عهدًا أن يهب حياته للأدب.

وأول ثمراته في الأدب قصيدة «فيلو ستراتو Filostrato»[5] التي تتكون كل مقطوعة فيها من ثمانية أشطر، وقد نسج على منوالها «شوسر» قصته «ترويْلسْ وكرِسِدا Troilus and Criseyda»، وكذلك أثمر حبه للأدب أثرًا أدبيًّا آخر هو قطعةٌ نثرية عنوانها «فيلوكولو Filocolo» كتبها ليدخل السرور على قلب حبيبته، ثم قصة «فيامتا» التي قيل عنها إنها أول قصةٍ تحليلية عرفتها الآداب الأوروبية، وهي تعالج عواطف الزوجة التي هجرها الحبيب، وبعدئذٍ أنشد قصيدة «ننفيل فيسولو Ninfale Fiesolo» التي قال عنها إنها خير ما أنشد من شعر.

ولم يمضِ طويل زمنٍ بعد موت حبيبته «فيامتا» (واسمها الحقيقي مارية)، حتى عاد بوكاتشو إلى فلورنسه، وأخذ في إنشاء آيته الكبرى، وهي كتاب «ديكامرون» أو الأيام العشرة. وموضوع الكتاب عشرة أشخاص — سبع نساء وثلاثة رجال — قرروا أن يلوذوا بالفرار من المدينة الموبوءة إلى الريف الطلق، وأخذوا على أنفسهم أن يُسَرُّوا عن أفئدتهم المحزونة بقصصٍ يروونها، فيروي كلٌّ منهم حكاية كل يوم، وأن يظلوا على هذا النحو

[5] معناها «جندي الحب».

عشرة أيام فيكون من ذلك مائة قصة، وسترى أن شوسر الشاعر الإنجليزي سيستوحي الديكامرون في كتابه «حكايات كانتربري».

قرر هؤلاء العشرة ألا يذعنوا للموت في فلورنسه، وأن يفروا إلى حيث الحياة خارج أسوارها، فجمال السماء لم يغير منه الموت الأسود الذي ألمَّ بالأرض، وقصد الكاتب بذلك أن يرمز إلى الإفلات من قيود العصور الوسطى إلى حيث الحرية والطلاقة، فكأنما خروج تلك الفئة من مدينة فلورنسه هو خروج من التقاليد وانقشاع لغيوم اللاهوت وسحائب التفكير العقيم.

تقول «بامبينيا Pampinea» — أحد الأشخاص العشرة — في مستهل الديكامرون: «لا بد أن يقي الإنسان حياته، وأن يصونها ويحميها ما استطاع إلى ذلك سبيلا، فهذا ما يحتمه العقل الفطري في كل إنسان.» هذا حقٌّ طبيعي للإنسان وسط «هذا الوباء الفتاك الذي قد يكون نتيجة لما يصنعه رجال الدين أو عقابًا عادلًا من الله على ما اقترفت أيدينا.» ذلك الوباء الذي أصاب «مدينة فلورنسه البهيجة، أجمل المدن الإيطالية على الإطلاق … وقد تغلغل هذا الوباء في عقول الرجال والنساء؛ فانصرف من هوله الأخ عن أخيه … بل هجرت الزوجة زوجها، بل هجر الآباء والأمهات بنيهم لغير راعٍ أو زائرٍ، فخلفوهم للفناء كأنما هم عنهم غرباء!» ومع ذلك الهلع والجزع استشارت «بامبينيا» أصحابها كيف السبيل إلى نجاة الكرامة الإنسانية، حتى في مدينة الموتى، وقالت: «لا بد لنا من بهجة بالحياة ما دمنا لا نجاوز حدود العقل في كل صغيرٍ من الأمر، ففي الريف الجميل سنصغي إلى تغريد الطير، ونلقي بأبصارنا إلى التلال والسهول الخضراء، وإلى حقول القمح تميل كما يميل موج البحر، وإلى ألوان الشجر وما أكثرها! هنالك سننظر إلى السماء نظرة أوسع أفقًا، فمهما تكن قاسية علينا فلسنا نحدُّ ما لها من جمالٍ فاتنٍ دائم.»

تلك نظرةٌ جديدة بغير شك، فبعد أن كان الناس في العصور الوسطى يركزون اهتمامهم في أنفسهم، ويقيسون الأشياء بمقياس مصالحهم، فينظرون إلى السماء كأنما هي وحش يكشر لهم عن أنيابه لينتقم، أصبح الناس في مستهل النهضة ينظرون إلى الطبيعة نظرةً موضوعية، يرون مناظرها، ويسمعون أنغامها ليعيشوا فيها وفق ما يحتمه العقل السليم، وحين أطلق بوكاتشو لسان بامبينيا قائلًا: «نريد أن نحيا حياة مرحة.» إنما أراد بذلك أن يخلق جمهورًا قارئًا يستمتع بقراءة حكاياته.

والحق أن قصص الديكامرون ممتعة تشتمل على كثيرٍ من مواقف الجد والهزل؛ فيها سخرية بالقساوسة والرهبان الذين غصَّت بهم العصور الوسطى، وفيها أصول لكثيرٍ

جدًّا من الملاهي التي جرت بها أقلام الكتاب المسرحيين، وفيها بهجة ومرح ومجون. ولعل خير ما يوصف به هذا الكتاب هذه العبارة الموجزة الجامعة التي اختارها له مترجمُهُ إلى الإنجليزية في القرن السابع عشر، وهي: «نموذج للمرح والبديهة الحاضرة والفصاحة وحسن الحديث.» فموضوعات هذه القصص من التنوع والتباين، بحيث لا تجد لها في ذلك ضريبًا، فمنها ما يخوض في مهاترات الحمقى، ومنها ما يستدر أرقَّ العواطف وأرقاها، وبعضها تافه الموضوع، وبعضها يخرج على حدود العرف الاجتماعي، بحيث لا يصلح أن ينشر اليوم في مجلة تطالعها عامة الناس، ولكنك لن تجد في هذه القصص المائة واحدةً قد زلَّت فيما يزل فيه الكثير من الآثار الأدبية، وهو جمود العاطفة وبرودها.

إن من الآثار الأدبية ما يصور للإنسان مثله الأعلى ليجتذبه نحوه، ومنها ما يصور له عيوبه ليضحكه من نفسه، فالكوميديا الإلهية لدانتي من الضرب الأول، والديكامرون لبوكاتشو من الضرب الثاني. إن الإنسان حيوانٌ طموح تراه دائمًا يزخرف حقائق طبيعته بأوهامٍ ليتوهم أنه كامل أو مقترب من الكمال؛ ولذا تراه أحيانًا يبذل مجهودًا محمودًا محاولًا أن يحيا وفق أوهامه لعله يدنو فعلًا مما رسمه لنفسه من مثلٍ أعلى، لكنه كثيرًا ما يفشل ضعفًا وعجزًا، فيجد العزاء والسلوى حين يقرأ كتابًا كالديكامرون يذكره بأن في الناس آلافًا يماثلونه ضعفًا ونقصًا.

لقد زعمنا فيما سلف أن الكوميديا الإلهية تمثل ذروة ما بلغه الأدب في العصور الوسطى، وأن الديكامرون يمثل البادرة التي بَشَّرَت بالنهوض والإحياء، فمن أين أتى هذا الخلاف؟ هو في أن الكوميديا الإلهية تهيئ القارئ لحياة الآخرة، بينما أريد بالديكامرون أن يُعد الإنسان نفسه للحياة على هذه الأرض، وها هنا يقع الفارق بين روح العصور الوسطى وروح العصر الحديث.

إن الديكامرون من أكثر الآثار الأدبية ميلًا إلى تصوير الواقع من غير تأثر بالميل والهوى، فأدبه موضوعيٌّ متطرف، إذ لا تلمس شخصية المؤلف في أي موضعٍ من الكتاب، ولا هو يلون القصة بميوله الخلقية، فالحكايات تروى من وجهة نظر إنسانٍ متفرج يقص علينا أن شيئًا معينًا وقع على نحوٍ معين، دون أن يضيف الكاتب عاطفته من إشفاقٍ أو تأنيب، لذلك ترى بعض ما يثير الأسى والحزن في شخصيات القصة يثير فينا الضحك، وهذا تصوير دقيق لما يحدث في الحياة الواقعة، فقد يحب فتًى فتاة، وتقوم في وجهه عقبات تستدعي منه سلوكًا معينًا فيه غرابة وشذوذ، فمثل هذا السلوك في عين صاحبه فرض محتوم عليه لا قِبَل له بردِّه، ولكنه حين يُروى لنا قد نراه مهزلةً مضحكة،

وإذن فالقصة الواحدة قد تُضحك وقد تُبكي حسب أسلوب روايتها. وقد حكى بوكاتشو حكاياته على نحوٍ يثير في قارئه الضحك من ضعف الإنسان؛ لأنه حكى الواقع، والواقع أكبر المهازل.

كان بوكاتشو مبتكرًا لبعض حكاياته، لكنه لم يصنع في بعضها الآخر غير الصياغة والتعبير؛ إذ كان منها ما هو شائع يحكيه الناس بعضهم لبعض، ومنها ما ترجمه عن الخرافات الفرنسية القديمة. ومهما يكن من أمر مصادر الكتاب، فقد أصبح الديكامرون جزءًا من الأدب العالمي، ولا يزال الشعراء الإنجليز من أقدمهم إلى أحدثهم يَرِدُون حوضه الغزير، ويستقون منه. وقد تُرجم إلى اللغات الأوروبية، وظهرت أول ترجمة إنجليزية له في سنة ١٦٢٠م، وقد نقله إلى الإنجليزية حديثًا «رِج G. M. Rigg» كما نقلته الكاتبة القصصية «فرانسز ونوور Frances Winwor»، وحاولت أن تنقل لهجة بوكاتشو التسكانية المتدفقة المرنة إلى إنجليزيةٍ سلسة مما يستخدم في الحديث.

ذلك هو كتاب ديكامرون الذي قال عنه أحد النقاد: إن الأدب قد انتقل به «من منطقة ما وراء الطبيعة والقصة الرمزية واللاهوت، وأخذ يحيا حياةً جديدة وفق الأصول الكلاسيكية القديمة التي تعمل على تقليد الطبيعة تقليدًا مباشرًا.»

فرغ بوكاتشو من كتابة ديكامرون بلهجته التسكانية، ثم حدث أن ذهب إلى «بادوا» مبعوثًا من جمهورية فلورنسه ليعيد بترارك من منفاه، وكان بوكاتشو قد حفظ أغاني بترارك عن ظهر قلب، وأعجب به منذ الصبا، فلما التقى ببترارك وجده مشتغلًا بإحياء اللاتينية واليونانية القديمتَين إحياءً جعله أبًّا للنهضة الأدبية غير مدافَع، وقد تأثر به بوكاتشو فأمسك عن الكتابة باللهجة التسكانية ليكتب باللاتينية كتابة العلماء. ومما نذكره عن بوكاتشو أنه هو الذي أضاف إلى عنوان ملحمة دانتي لفظة «الإلهية»، فأصبح «الكوميديا الإلهية» كما هو اليوم.

ومات بوكاتشو في ديسمبر من سنة ١٣٧٥م، وهو في عامه الثاني والستين بعد أن أنفق أواخر أعوامه في فاقةٍ مريرة وحزنٍ أليم، لكنه كان قد شقَّ طريق الخلاص من العصور الوسطى، وقد كان في أوله طريقًا ضيقًا وعرًا، فهو ضيق؛ لأن الرائد الأول كان لا بد له أن يحصر انتباهه في البقعة التي أمامه، ولذلك جاء كتاب بوكاتشو صورة لمكانٍ بعينه وزمانٍ بعينه، حتى ليصحُّ أن يقال عنه إنه يصور إيطاليا في القرن الرابع عشر، وهو وعر؛ لأن تفتيت الصخر عملٌ مجهدٌ شاق، لكن الطريق الجديد سلك بالنزعة الجديدة عبر جبال الألب إلى مسالكَ فسيحةٍ طيعة، هي آفاق الآدب الأوروبي الحديث.

وهاك موجزًا لإحدى قصص بوكاتشو، وعنوانها «قصة شابَّيْن».

طبقت شهرة سليمان في الحكمة الخافقَين، فقصد إليه الناس من كل حدبٍ وصوبٍ يستلهمون حكمته، فبين من حجَّ إليه شاب يسمى «مليسو»، وكان غنيًّا نبيلًا. ولما كان «مليسو» في طريقه إلى أورشليم قادمًا من بلده أنطاكية، صادف شابًّا آخر يدعى «جيوسيفو» في سبيله إلى الغاية نفسها، فبادله الحديث على نحو ما يفعل المسافرون، وتساءلا عن الغاية المقصودة، فأجاب «جيوسيفو» إنه إنما يريد مشورة سليمان في الطريقة المثلى التي ينبغي له أن يعامل بها زوجته التي لا يضارعها بين النساء ضريب في شذوذها وعنادها، فقد وعدها تارةً وتوعدها طورًا، لكنه أخفق في وعده ووعيده، ولما سئل «مليسو» عن غايته أجاب: «إن حالي كحالك سوءًا، فبرغم يساري وسخائي على بني وطني جميعًا، لست أجد فردًا واحدًا منهم يبدي لي الحب، فها أنا ذا في طريقي إلى سليمان أستفتيه كيف أستطيع أن أظفر من الناس بالحب.»

ومضى الشابان حتى بلغا بيت المقدس، ومثلا بين يدي سليمان، فلما ذكر «مليسو» أمره موجزًا أجابه الملك بكلمةٍ واحدة وهي «أَحِبَّ» وأُخرج مليسو من الغرفة، ثم شرح «جيوسيفو» سبب قدومه، فلم يزد سليمان في إجابته على قوله: «اذهب إلى جسر الأوز.» وأُخرج كذلك من حضرة الملك، فوجد «مليسو» في انتظاره وأنبأه جواب سليمان. وفكَّر الرجلان في الإجابتين، فما وجدا فيهما شفاءً، فأخذتهما الريبة لعل الملك قد سخر منهما، وأخذا في المسير راجعَين إلى بلديهما.

مضت أيام، ثم بلغا نهرًا يصل شاطئَيه جسرٌ ضيق، وكانت طائفة من البغال والجياد تعبره واحدًا إثر واحد، فاضطر المسافران إلى الوقوف حتى يخلو لهما الطريق، فمضت الدواب في سبيلها إلا بغلًا ثبَّت قوائمه في مواضعها لا يتحول عنها قيد أنملة، وعندئذٍ أخذ صاحبه يستحثُّه بالعصا، يضربه ضربًا خفيفًا، فأخذ البغل يلوي عنقه يمنة ويسرة ولا يسير، فاستشاط الرجل غضبًا وضربه ضربًا مبرحًا آلم المسافرين؛ فقالا له: «ماذا تصنع أيها الوغد؟ أتريد قتل دابتك؟ لم لا تحاول أن تأخذها بالرفق واللين؟ ألا تدري أن اللين أفعل أثرًا من ضرب العصا؟» فأجاب الرجل: «أنتما أعرف مني بجواديكما، وأنا أعلم منكما ببغلي، فاتركاني أفعل به ما أشاء.» واستأنف الضرب حتى لم يجد البغل بُدًّا من المسير، وتبعه مليسو وجيوسيفو، فسأل جيوسيفو شابًّا جالسًا عند نهاية الجسر: بماذا يسمي الناس ذلك الجسر، فقال الشاب: «إننا نسميه يا سيدي جسر الأوز.» فتذكر جيوسيفو جواب سليمان، ونظر إلى زميله وقال: «أؤكد لك يا صاحبي أني أدركت الآن أن حكمة سليمان صائبة لا زلل فيها، فقد فاتني أن أعالج عصيان زوجتي بالعصا، وها قد علمني هذا الرجل ماذا أصنع.»

وبلغ المسافران بعد أيام أنطاكية، فطلب «جيوسيفو» من «مليسو» أن يقيم معه يومًا أو يومَين قبل أن يستأنف السفر، لكن زوجة جيوسيفو قابلتهما بوجهٍ عابس، فأمرها زوجها «جيوسيفو» أن تعدَّ العشاء الذي يأمرها به صاحبه «مليسو»، ورغب الزائر في ألوانٍ معينةٍ من الطعام، فأبدت الزوجة عصيانها المعهود، وأضافت إليه سخرية بما رغب فيه الزائر من ألوان الطعام، فقال لها زوجها مهددًا: «ألم يقل لك الضيف ماذا تعدين لعشائه؟» فأجابت: «مرحى مرحى! ماذا تعني؟ إن أردتَ عشاءً، فقم أنت وأعدَّ ما تريد.» فقال: «إنكِ لا تزالين على عنادكِ، ولكني سأعلمك هذه المرة كيف تسلكين!» ونظر إلى زميله مليسو، وقال: «سترى يا صديقي بعد قليل حكمة سليمان وصدقها.» وأخذ يضرب زوجته بالعصا، فصرخت صرخة تتوعد بها زوجها، فلما مضى جيوسيفو في ضربها، أخذت تستمطر عطفه وتستدرُّ رحمته، ووعدت أن تكون أوامره منذ ذلك اليوم مطاعة …

وسافر مليسو بعدئذٍ إلى بلده، وأنبأ رجلًا حكيمًا ما نصحه به سليمان، فقال الحكيم: إن سليمان ما كان ليجيبك بأصدق من هذا الجواب، ولا بأحكم من هذه النصيحة، إنك تسخو على الناس بمالك، لكنك لا تحبهم، فأنت تصنع ما تصنع حبًّا للظهور والتماسًا للنفوذ «أَحِبَّ الناس» إذن كما نصحك سليمان يبادلك الناس حبًّا بحب.

هكذا عوقبت المرأة العاصية فصلحت، وأحب الرجل الناس فأحبه الناس.

(٣) مكيافلي Machiavelli

اختار بوكاتشو لقصصه نثرًا سلسًا دفَّاقًا ليلائم فنه الطروب، ثم جاء مكيافلي في القرن الذي يليه، فصاغ من النثر الإيطالي لونًا آخر يصلح للعرض والتحليل.

ولد مكيافلي في فلورنسه عام ١٤٦٩م، وقبل أن يبلغ الثلاثين عُيِّن في منصبٍ رفيعٍ في حكومة الجمهورية الفلورنسية، فاقتضاه منصبه أن تبعثه حكومته سفيرًا إلى سائر المدن الإيطالية كما أرسلته إلى بلاط لويس الثاني عشر ملك فرنسا، ولعل أهم سفارة له هي التي حدثت سنة ١٥٠٢م حين أرسل ممثلًا لحكومة فلورنسه عند قيصر بورجيا[٦] الذي كان

[٦] قيصر بورجيا (١٤٧٦–١٥٠٧م)، هو ابن البابا إسكندر السادس، عُيِّن رئيسًا للأساقفة في فالنسيا، ثم كاردنالًا، ولكنه آثر فيما بعد منصبًا مدنيًّا، وقد اشتهر بقسوته الفظيعة، ومن جرائمه اغتيال أخيه ليفسح لنفسه الطريق.

عندئذٍ في أوج مجده، وقد قصَّ مكيافلي للناس قصة سفارته تلك في سلسلة من الخطابات وصف فيها قيصر بورجيا بأنه «أمير يحكم لنفسه.» ثم يتحدث عنه في موضعٍ آخر بأنه «رجل لا رحمة عنده، يكفر بالمسيح، وهو كالأفعى التي تقتل بنظراتها أو كالهيدرا ذات الرءوس الكثيرة، وجدير أن ينتهي أمره إلى شر الخواتيم.» ومع ذلك فقد أعجب مكيافلي بهذا الوحش الآدمي وساقه في كتابه «الأمير» نموذجًا ليحتذيه سائر الأمراء.

جاء عام ١٥١٢م وعادت أسرة مديتشي إلى حكم فلورنسه، فأقيل مكيافلي من منصبه وسُجن وعُذِّب، وأخيرًا اعتزل في ضيعةٍ ريفية صغيرة، حيث أنشأ كتابه «الأمير» ومات في فلورنسه وله من العمر ثمانٍ وخمسون سنة.

كان مكيافلي سياسيًّا ينغمس في شئون الحياة إلى قمة رأسه، لكنه إذا ما خلا لقلمه خرج من إهابه فنانٌ بارع، يعرف كيف يستخدم الألفاظ، وإنها لظاهرة تستحق التسجيل في النهضة الإيطالية، أن نرى مناشط العقل يتداخل بعضها في بعض؛ فهذا شاعر وسياسي في آنٍ، وذلك مَثَّالٌ يقرض الشعر ويمتشق الحسام ويضرب في شئون الدولة بنصيب، انظر مثلًا إلى «لورنزو دي مديتشي» طاغية فلورنسه الذي كان يكبر مكيافلي بأعوامٍ قلائل، والذي اتخذ مكيافلي من حياته موضوعًا لدراسته، انظر إليه كيف كان يُصَرِّف سياسة دولته، ثم يشجع رجال الفن، ويخلع عليهم الهبات، ثم لا يكتفي بذلك، فيحمل القلم ليكتب كتابة الأديب.

كان مكيافلي — كما قدمنا — يسفُر لأمته عند الملوك والأمراء، وكان مشتغلًا بسياسة بلده ينعم بها آنًا ويشقى بها آنًا، فعرف خفايا الحكم معرفة الخبير، لهذا همَّ أن يبحث مشكلة الدولة في كتابه «الأمير» الذي يعد أول بحثٍ واقعيٍّ تحليلي للمجتمع السياسي، فتراه يبسط في كتابه هذا ما ينبغي أن يصنعه الأمير لو أراد لحكومته النجاح والتوفيق. وبلغت به الجرأة في الرأي حدًّا لم تألفه الأسماع؛ فهو يقرر — مثلًا — في صراحة «بأن الأمير الذي يريد حفظ كيان دولته لا بد له في كثيرٍ من الأحيان أن يخالف الذمة والمروءة والإنسانية والدين.» لهذا أصبحت كلمة «مكيافلي» تعني في عالم السياسة المخادع الماكر الذي لا يستمع إلى صوت الضمير، فقد قال مكيافلي في الدولة رأيه عاريًا ممثلًا للواقع، فلم يزعم — رياءً — أن الحكومة من شأنها أن تكون شريفةً خيِّرة، ولم يشطح به الخيال، فيطلب للشعب «دولةً فضلى»، لكنه رجلٌ عملي، يحتم أن تقوم على أمور الناس حكومة تسلك في حكمهم ما يتفق وطبائع البشر وظروف الزمان والمكان. إن كتاب «الأمير» أثرٌ عقلي من أعظم ما أنتج الإنسان، وفيه أصالة في الرأي، وإبداع في التفكير، وهو على

ما فيه من تفصيلاتٍ ذهبت طلاوتها لارتباطها بمكانٍ معينٍ وزمانٍ خاص؛ لا يزال في أفكاره الرئيسية كأنما أخرجته المطبعة بالأمس. وإنك لتجد من كتَّاب السياسة من يمجُّه ويلفظه لخروجه على مبادئ الأخلاق وقواعد الشرف، لكن رجال السياسة العملية يعلمون في أعماق نفوسهم أن مكيافلي صريح يصف الأمور كما تقع؛ فهو في كتابه هذا علميُّ الروح والأسلوب، يلاحظ ويسجِّل، وهو في نظم الحكم أميل إلى المحافظة والجمود، لا يخضع لمثلٍ أعلى ولا خلقٍ أسمى، تعجبه — إلى حدٍّ ما — حكومة الطاغية المستبد؛ لهذا تراه يؤيدها، ويضع لها القواعد والأصول. ونحن فيما يلي نسوق مثالًا من كتابه يصور طريقته وأسلوبه: «إن الأمير الذي يبتغي لنفسه القوة لا يجوز له أن يعنى أو يفكر إلا في الحرب، وإلا فقد عَرَّض مُلكه للضياع، فإن كان جاهلًا بشئون الحرب فلن يظفر باحترام جنده، ولن يجد في نفسه اطمئنانًا إليهم؛ لهذا وجب عليه أن يمارس هذا الفن عمليًّا، وأن يدرسه دراسةً نظرية. فأما المران العملي فالصيد من وسائله؛ إذ الصيد يتيح فرصةً نادرة لمعرفة البلاد، كما يُكسب الجسد قوةً وفتوة. وأما الدراسة النظرية فوسيلتها أن يطالع الأمير أخبار التاريخ، وأن يتدبر أعمال العظماء، وأن يبحث ما أدى بهم إلى النصر، وما أدى إلى الهزيمة، وأن يقتفي في سلوكه خُطَى الأعلام المشاهير.

إن من يأخذ نفسه بمثلٍ أعلى في الخير يحتذيه في كل شيءٍ مُنْتَهٍ — ولا بد — إلى الدمار؛ لأنه يعيش بين أناسٍ لا يعرفون إلى الخير سبيلًا، وإذن فلا مندوحة للأمير أن يعلم كيف ينحرف عن الخير، ومتى يستخدم خيره ومتى ينصرف عنه، تبعًا لضرورة الظرف القائم.

قد يكون مما ينفع الأمير أن يشتهر بين الناس بالكرم، أما أن يكون كريمًا ثم لا يعلم عنه الناس ذلك؛ فمما يعود عليه بالضرر …

يجب أن يعمل الأمير على أن يُقال عنه إنه رحيم لا يعرف القسوة، لكن الأمير الجديد لا نُدْحة له عن شهرة بالقسوة؛ لأن الذي يقضي على الفوضى بضرباتٍ قلائلَ حاسماتٍ هو الذي يكون في نهاية الأمر أرحم ممن سواه.

إن الناس أسرع إلى الإساءة إلى من وضع نفسه من قلوبهم موضع الحب، منهم إلى من جعل نفسه مخوفًا مهيبًا، ومع ذلك فينبغي للأمير أن يُلْقي في نفوس الناس خوفًا على نحوٍ إن لم يُمَكِّنْه من اكتساب حبهم فلا يثير مقتهم، وليذكر أن الناس أسرع إلى نسيان قتل آبائهم منهم إلى نسيان إرث فقدوه.

يجب أن يكون الأمير أسدًا، ولكن ينبغي له أن يتعلم كيف يلعب دور الثعلب، فمن أراد أن يخدع لن يعدم أن يجد بين الناس من يستطيب الخداع، وعلى الجملة يجب ألا

ينحرف الأمير عن طريق الخير لو استطاع، لكنه يجب أن يعرف كيف يسلك سبل الشر إذا دفعته الضرورة إليها ...»

(٤) ميخائيل أنجلو Michelangelo (١٤٧٥–١٥٦٤م)

وبينما كان مكيافلي منكبًّا على الدولة ونظامها، كانت تسطع في سماء فلورنسه عبقريةٌ أخرى لعلها بلغت حدًّا لم يبلغه سواها من نوابغ النهضة في إيطاليا، وتلك هي عبقرية ميخائيل أنجلو، فهذا المصور والمثَّال ينتمي كذلك إلى دولة الأدب، فلم يقنع بإزميل النحت وفرجون التصوير، لهذا هبَّ إلى القلم يقرض الشعر، فكانت له مقطوعاتٌ جميلة كتبها وهو في سن الستين.

(٥) بنفنوتو تشليني Benvenuto Cellini (١٥٠٠–١٥٧١م)

ثم ظهر بعده مثَّالٌ آخر يشتغل بالأدب، وهو بنفنوتو تشليني الذي كتب بقلمه ترجمة حياته، فأضاف إلى النثر الإيطالي تحفة، وإلى الأدب العالمي أثرًا خالدًا. وترجمة حياته صورة للرجل تملكته العواطف، واستبدَّ به الغرور. والحق أن آثاره في النحت التي لا تزال معروضة في متحف فلورنسه لتشهد أن الرجل لم يسرف في غروره بنفسه، وهاك صفحة من ترجمته لحياة نفسه:

> إنه لواجب حتم على كل ذي موهبة وخلقٍ قويم — مهما تكن طائفته التي نشأ فيها — أن يدوِّن أحداث حياته ما دام قد أنتج أثرًا مجيدًا أو جديرًا بالثناء، ولقد أدرت البصر، ورأيت بعض الحادثات سارًّا سعيدًا، كما رأيت منها حادثاتٍ كثيرة تشهد بالحظ المنكود، فهالني ما رأيت من ماضي حياتي، حتى أثار هذا المشهد الرهيب في نفسي عجبًا كيف بلغت من العمر عامي الثامن والخمسين، ولا أزال بنعمة الله موفور النشاط؛ فحفزني ذلك أن أنشر على الناس قصة حياتي.
>
> أنا بنفنوتو وأبي جيوفاني تشليني، وأمي ماريا ليزابِتَّا ابنة استفانو جراناشي، وكلا أبوي من أهل فلورنسه، وكان أجدادي يقيمون بوادي أَمْبرا حيث كانوا يملكون فسيح الضِّياع، وقد مهروا جميعًا في حمل السلاح، ونبغوا في فنون الحرب، وكان جدي أندريا تشليني ذا موهبة لا بأس بها في فن البناء، وبلغ أبي جيوفاني حدًّا عظيمًا في فن التصوير.

وجاء مولدي يوم «عيد القديسين» من عام ١٥٠٠م، وكان الوالدان يرقبان بنتًا، لكن أبي لم يكد يرى بعينَيه الغلام غير المرتقب مُشَبِّكًا يديه حتى رفع بصره إلى السماء قائلًا: «أحمدك اللهم من أعماق قلبي على ما منحتني، وإنه لعزيزٌ عليَّ، ومقدمه حبيب إلى نفسي.» فسأله الحاضرون في مرحٍ: ماذا اعتزم أن يسمي الوليد؟ فلم يجب بغير هذه الكلمات: «إن مقدمه لخير»، ثم صمم أن يكون هذا اللفظ «مقدم الخير» — وهذا معنى بنفنوتو — اسمًا لي، وهكذا سُمِّيتُ عند التعميد. ولما بلغت الخامسة عشرة من عمري، اشتغلت مع صائغ يدعى ماركوني، وكان ميلي إلى هذه الصناعة من القوة، بحيث لم تمضِ شهور قلائل، حتى نافست فيها مهرة صُنَّاعها، كذلك مارست فن صياغة الأحجار الكريمة في «سيينا» و«بولونيا» و«لوكا» و«بيزا»، فأخرجت في كل مكان من هذه مصنوعات من الدقة والجمال، بحيث كانت آية في ذلك الفن، فأوحى إليَّ ذلك أن أكون شديد الطموح. وقد احتفرت لوحة من فضة نقشت فيها مجموعة من أوراق الشجر، وطائفة من أجسام الشباب، وغير هذه من المناظر الفخمة، فلما وقعت على هذه اللوحة أبصار جماعة الصائغين في فلورنسه، ذاع بينهم أني أمهر من يشتغل في ذلك الفن من الشباب … إلخ.

(٦) أريوستو Ariosto

كان كتَّاب النهضة وفنَّانوها يجمعون بين الاتِّباع والابتداع (أو النزعة الرومانتيكية والنزعة الكلاسيكية)، فكانوا من جهة يقلدون القدماء، ويعنون بالفكرة وزخرفة اللفظ، ومن جهةٍ أخرى كانت آثارهم تنبض بالعاطفة والخيال، ولست تجد فيهم سماتٍ واضحة تنحاز بهم إلى جانبٍ دون آخر. ومن أجمل ما تمثلت فيه النزعتان ملحمة أنشدها أريوستو، وسرعان ما ذاعت بين الناس، وأصبحت أحبَّ ما أنتجه الخيال في القرنين الخامس عشر والسادس عشر إلى قلوب القارئين، حتى أطلق على كاتبها لقب «الإلهيَّ». وقد وصف أحد النقاد المحدثين هذه الملحمة بأنها «أنقى وأكمل مثال مما بقي لنا من شعر النهضة»، وهي تصور عصرها في إحدى نواحيه، إذ تتجه اتجاهًا إنسانيًّا، ولا تعنى بشئون الدين أو الحياة الآخرة، مما كان يشغل أدباء القرون الوسطى. فمن أخص خصائص النهضة الأوروبية أنها حولت الأنظار من الآخرة إلى الدنيا، ومن السماء إلى الأرض.

ولد «لودو فيكو أريوستو» عام ١٤٧٤م، ولما بلغ عامه التاسع عشر، بدأ يخدم أحد الكرادلة، وأخذ ينشئ ملحمته الكبرى «أورلاندو فيوريوزو أي أورلاندو الثائر Orlando Furioso»، وأكمل إنشاءها في عشر سنوات، ولم تكد تُنْشر حتى طار صيته في أرجاء إيطاليا، ووضعه البابا ليو العاشر تحت رعايته، وبعد أن أتم الشاعر قصيدته، أخذ يكتب الملاهي مقتفيًا فيها أثر كتَّابها من اللاتين، وعلى رأسهم «بلوتَسْ» و«تِرِنْس». ولما دنا أريوستو من ختام حياته عُيِّن حاكمًا لإحدى المقاطعات في جبال الأبنين، ولم يدفعه إلى قبول هذا المنصب الذي لا يتفق ونزعة الشعر والخيال إلا فقرٌ نال منه كما ينال من معظم الشعراء. وقد حدث أن اجتاحت عصابات اللصوص إقليمه ذاك، بل وقع في أَسْرهم الحاكم الشاعر! ومن لطيف ما يروى في هذا الصدد أن زعيم اللصوص لما علم أن أسيره هو صاحب قصيدة «أورلاندو» بادر إليه يطلب المعذرة، وأطلق سراحه تقديرًا منه لشعره الجميل.

وأورلاندو الثائر قصيدة خيالية تصف عراكًا حادًّا عنيفًا ينشب بين طائفةٍ من الفرسان المسيحيين، وأخرى من الفرسان الوثنيين، وفيها بالطبع مغامرات تثير العاطفة وحبٌّ فيه الهمة والمروءة الجديرتان بالفرسان. وموضوع القصيدة شديد الشبه بقصص «أرثر» التي مر ذكرها في أدب العصور الوسطى، بل إن «أورلاندو» الإيطالي هو نفسه «رولان» الذي دارت حوله أساطير الأدب الفرنسي الوسيط. وتقع القصيدة في سلسلةٍ من مقطوعاتٍ شعرية، تبدأ كل مقطوعةٍ منها بمقدمة تكون بمثابة حلقة تربط الحادثة السابقة بالحادثة اللاحقة، ثم تتيح للشاعر في الوقت نفسه فرصة التفكير العميق في مبادئ الأخلاق وخصائص الوطنية الصحيحة وما إلى ذلك. وقد ترجمت قصيدة «أورلاندو» إلى الإنجليزية في عصر اليصابات، وأثرت في الأدب الإنجليزي إذ ذاك أثرًا قويًّا. ولعل أجمل أجزائها تلك السطور التي يصف فيها الشاعر يأس «أورلاندو»، وما استتبعه من جنون حين يعلم أن حبيبته «أَنْجِلِكا» قد خانت عهده، وتزوجت من رجلٍ آخر:

أنا لست «أنا»، لم أَعُد الرجل الذي كُنْتُه،
لم أَعُد أورلاندو، فأورلاندو قد قُبِرَ ومات؛
فحبيبته التي خانت عهده، أواه! أيتها الصبية الحمقاء!
قد قتلت أورلاندو وطاحت برأسه.
أنا — مِنْ أورلاندو — شبحه يروح ويغدو
هائمًا إلى الأبد في هذا الوادي الأليم؛

ليكون عِبْرَةً هائلةً عادلة
لسائر الحمقى الذين يركنون إلى عهود الحب.

وفي موضعٍ آخر من القصيدة يصف «أريوستو» موتَ ملكٍ شابٍ شهم وصفًا رائعًا فيقول:

انظر إلى هذه الزهرة الأرجوانية تذبل وتذوي،
انظر إلى حامل المنجل يجزُّها ثم يُلْقيها.
ها هو ذا رأس الخشخاشة على أرض الحديقة يهوي،
طاحت به قطرات الغيث فألقت به حطيمًا،
هكذا سقط «دارْدِنل» فوق الأرض على وجهه الشاحب،
وهكذا خلَّف الحياة ومضى؛
مضى من الحياة فمضت بمضيِّه
كلُّ حماسةٍ وشجاعةٍ من قلوب أتابعه.

(٧) توركواتو تاسو Torquato Tasso

على أن أنبغ الشعراء الإيطاليين في القرن السادس عشر هو توركواتو تاسُو، وآيته قصيدةٌ طويلة عنوانها «إنقاذ بيت المقدس» وهي تقص أنباء الحروب الصليبية وتروي كيف استرد «جودفري بُويُّون» قبر المسيح. وتكاد هذه القصيدة تكون ملحمة من حيث بناؤها وأجزاؤها، ويظهر أنه قد كانت لها في عين ناظمها، وفي رأي قرائها قدسيةٌ دينية ترجع إلى قدسية موضوعها، لكن القارئ الحديث لا يلمس فيها مثل هذه القدسية، ولا يجد فيها أكثر مما يجد في قصة «الطلسم» للسير ولْتَر سكُت،[٧] التي يروي فيها قصة الحروب الصليبية أيضًا، ولكنا في الحكم على قصيدة «تاسو» لا يسعنا إلا أن نذعن لرأي «كاردوتشي» Carducci الشاعر الناقد الإيطالي الذي عاش في القرن التاسع عشر، واعتبر «تاسو» خليفة دانتي، وقد أنشأ تاسو هذه القصيدة الكبرى وغيرها من الآثار الأدبية،

[٧] نقل قصة الطلسم إلى العربية الأستاذ محمود محمود.

وهو لا يزال في شرخ شبابه، ثم قبْل أن تكتمل رجولته وتنضج، أقعدته العلة وأصابه مَسٌّ من جنون، وهذا مثل من قصيدة «إنقاذ بيت المقدس» قال في أوائلها:

إني بهذا النشيد أُغَنِّي جموع التقوى وقائدها الأعلى؛
ذلك البطل الذي ردَّ عن قبر يسوع المبارك أيدي العِدى،
فكم صال في حومة الوغى، وفي مجلس الشورى كم أَبْدى،
وكم عانى في الذي أدَّاه من صنعٍ جليل وكم أَسْدَى،
وقفت جهنم في وجهه فعبثًا ما قاومت وسُدى،
وعبثًا تحالفت أفريقية وآسيا وجَرَّدتا من الغمد مُهَنَّدا،
وهل يُغْلَب من مَدَّت له السماء يدًا؟
ومن ضَلَّ من أصحابه عاد اليوم واهتدى.

ثم يقول الشاعر: إن الله قد أرسل من ملائكته جبريل إلى جودفري يستحثه على المسير بغير إبطاءٍ إلى بيت المقدس، فيُلقي جودفري خطابًا ثم يعقب عليه بطرس الراهب بخطابٍ آخر، وبعدئذٍ يقع الاختيار على جودفري ليكون قائدًا للحملة الصليبية، فينهض من فوره ويستعرض جنده، ويبدأ المسير، فيهتز لهذا النبأ أهل أورشليم، ويفزع له ملكها علاء الدين، ويأخذ العدة للدفاع والمقاومة.

وقد أثار «اسمينو» غضب علاء الدين، حين أراد أن يجعل من تمثال للعذراء حرزًا يصون أورشليم، وكان هذا التمثال محفوظًا في إحدى الكنائس المسيحية، فانتزعه منها علاء الدين، ووضعه في مسجده، لكن حدث أثناء الليل أن اختفى التمثال من موضعه في المسجد، وعبثًا حاول علاء الدين أن يعلم من اختطفه وأخفاه في جنح الليل، فأخذته سورة الغضب، وصمم أن يريق دماء المسيحيين في مذبحةٍ شاملة، وهنا تنشأ قصة «سوفرونيا»[٨] و«أولندو»[٩] فتحول دون وقوع الكارثة.

فهنالك في بيت المقدس كانت تقيم فتاةٌ كريمة النفس فاتنة الجمال، لكنها لم تأبه لجمالها على روعته، ولا اتخذت منه حلية تزدان بها، وإنما انتبذت من المدينة مكانًا متواضعًا بعيدًا عن نظرات المحبين، وظلت في دارها بنجوة من كلمات الحب المعسولة،

---

٨ Sophronia.

٩ Olendo.

ولكن هيهات للجمال أن يختفي، ذلك الجمال الذي لا تكاد تشخص إليه ببصرك مرة، حتى يثير في فؤادك عشقًا وهيامًا، فقد وقعت عينا «أولندو» على «سوفرونيا»، فكان لجمالها في قلبه ما يكون لوقع السهام، وكان الفتى والفتاة من بلدٍ واحدٍ ونشآ على عقيدةٍ واحدة، لكنه كان من الحياء بقدر ما كانت الفتاة من الجمال، فتمنى العاشق أن يظفر من معشوقته بشيءٍ كثير، ولكنه لم يتوقع أن يحقق من أمنيته إلا قليلًا، ثم انعقد لسانه حين لقيها فلم يطلب منها قليلًا ولا كثيرًا، وظل يحترق بلذة حبه الصامت.

صممت «سوفرونيا» أن تنقذ بني عقيدتها المسيحيين، فزعمت للسلطان أنها سارقة التمثال، وأنها أحرقته فأزالته من الوجود، وسمع منها السلطان ما زعمت، فثارت ثائرته، وأمر أن يُلقى بالآثمة في النار جزاء ما فعلت، لكن «أولندو» أسرع إليه ينفي عن «سوفرونيا» جريمتها، ويعترف بأنه السارق، فأمر السلطان بإحراقه معها، لكن الفتى والفتاة ينجوان من الموت بفضل امرأةٍ مسلمةٍ جديرة أن توضع في زمرة الأبطال، وهي «كلورندا»، فقد أقبلت هذه البطلة مسرعة على ظهر جوادها إلى حيث أُعدت موارد الرَّدى للحبيبين، وأمرت ألا تقع تلك الفعلة الشنعاء، وأذعن لها السلطان كارهًا، على شرط أن يُنْفى من بيت المقدس ذلك الفتى ومعه فتاته، وعدد من طائفة المسيحيين …

جاء السفراء من مصر ليعرضوا على جودفري أن يترك المسلمون للصليبيين ما فتحوه من أصقاع، على شريطة ألا يهاجم الصليبيون بيت المقدس، فأعرض جودفري عن رسالتهم، وأعلن مواصلة القتال:

واستيقظت نسائمُ الصبح بالنذير تَهُبُّ وتَخْفُق
معلنةً أن الفجر الجميل أخذ يبدو ويشرق
وازَّيَّن الفجر على شَعْره الذهبي إكليلٌ يتألق؛
إكليلٌ من ورود الفردوس جيء به نديًّا يعبق.
وقبل أن يُنْفَخَ للجند في الصور ماجوا ودمدموا
واهتزت حناجرهم ذات الصوت القوي وهمهموا،
وكانوا في السلاح ألوفًا، وصاح البوق بأصدائه يترنَّم
فدوَّى في المسامع حَيًّا له في النفس إيقاعٌ وأَنْغُم،
فكأنما اتخذت جَناحًا قلوبٌ للوغى تواقةٌ وأذرع،
وانطلقوا طَيْرًا في غير وَعْيٍ، وأسرعوا ثم أسرعوا،

حتى أخذت الشمس في كبد السماء تعلو وتسطع،
وبلغت أوج السماء واحترق بها الفضاء البلقع،
انظر ها قد تبدَّت أورشليم الجميلة للشاخصين!
انظر! تشير إليها الأصابع في صيحة الصائحين،
وألوف الأصوات وألوفها ارتفعت من الجنود الهاتفين:
«إنها أورشليم! سلام الله، سلام الله يا أورشليم!»

أخذت جيوش المسيحيين تدنو من بيت المقدس، فهجمت البطلة المسلمة كلورندا على رأس جماعة من المقاتلين، ولاقت طائفة من الصليبيين على رأسهم «جارْدُو» وفتكت به، فأمر جودفري أحد قواده «تانكرد Tancred» أن يتقدم لنصرة تلك الطائفة المسيحية المهزومة، لكن «أرمينيا» ابنة أحد الملوك صعدت برجًا عاليًا، وأخذت تشير إلى علاء الدين، فتبيَّن له مواضع القواد في الجيش المسيحي، وما هي إلا أن منيت قوة من الأعداء (يقصد المسلمين) بالهزيمة، وجمع جودفري أشتات جيشه، واقترب من بيت المقدس، وعسكر عند بابها الجنوبي، فلما رأى الشيطان — واسمه في القصيدة بلوتو[١٠] — ما أحرزه المسيحيون من نصر ثار غيظه، وأسرع فجمع مجلسًا في الجحيم ليرسم الخطة لمقاومة المسيحيين:

فبينا تُعد الفرنجة آلات القتال،
لتكون بها على أهبةٍ لهذا النضال؛
أدار عدوُّ الإنسانية اللدود عينَيه الغائرتَين
نحو المسيحيين من مكانه في ظلمة الجحيم الدامسة،
فلما رآهم على أعمال التقوى مكبين؛
عضَّ كلتا شفتَيه، واحترق بنار الغضب،
ثم أخرج تلك الغضبة — كأنما هو ثور جريح —
في زئير مُدَوٍّ رَنَّت به جنبات الجحيم،
ولم يَعُدْ يعنيه إلا أن يَصُبَّ دمارا
على المسيحيين ما بعده دمار،

---

[١٠] بلوتو في الأساطير اليونانية اسم لرب الجحيم ومقره تحت الأرض.

وأمر جنده أن يجتمعوا حول عرشه
في مجلسٍ، يا له من مجلسٍ مخيف!

وبعد أن ألقى فيهم بلوتو خطابًا، أرسل رسله إلى عضرءوت الساحر، فأغروه أن يرسل ابنة أخيه «أرميدا» وهي ساحرة كذلك لتضلل قادة المسيحيين، فلما وصلت أرميدا إلى معسكر المسيحيين قابلت «يوسْتيس Eustace» فقدمها إلى جودفري، وعندئذٍ قصت للقائد عن نفسها قصةً زائفة، وطلبت أن يعينها جودفري في محنتها، فرفض بادئ الأمر، ثم ألحَّ عليه أخوه يوستيس أن يستجيب لدعاء الفتاة ففعل، وأرسل معها عشرة من فرسانه. وكان يوستيس قد شغفه حب أرميدا، وأخذته الغيرة عليها من فارس مسيحي آخر اسمه «رنالدو» أن يزاحمه في حبه، فأغراه بقتالٍ منافسٍ له حتى اشتبك رنالدو في ذلك القتال، وفتك بمنافسه، وهمَّ جودفري أن يقتصَّ منه ففر رنالدو وخلا الجو ليوستيس ... وهنا يدب في معسكر المسيحيين شيء من الفوضى بفعل الساحرة، من ذلك أنها أخذت تضلل «تانكرد» أحد أبطال الصليبيين، حتى اعتقلته في قلعةٍ لها بعيدة، لكن الله أرسل إلى معسكر المؤمنين كبير ملائكته ميكائيل ليشتت رُسُل الشياطين:

وصاح كبير الملائكة وملك الملوك،
وقد اتشح بسلاحٍ من الماس البهيِّ الساطع اللامع،
وقال: «ألا ترون شياطين الجحيم المناكيد.»
كيف قذفوا بسلاحهم في وجه أتباعي من المؤمنين؟

* * *

وانحنى المَلَك المجنَّح بعد أن فاه بهذه الكلمات
على قدميه وقد جللتهما القداسة والهيبة،
ثم نشر في الريح جناحَين من ذهب،
وشق بهما الهواء مسرعًا يسبق سبحات الخواطر.

طرد ميكائيل الشياطين من حومة القتال، فاستأنف المحاربون نضالهم، وقد ألَمَّت بالمسيحيين الملمات؛ فالشمس محرقة، والظمأ شديد، فدعا جودفري أن يُنزل الله لهم غيثًا يطفئ ظمأهم، فما هي إلا أن تمطر السماء وينتعش الجنود. ومن معجزاته أيضًا أن هَبَطَت على صدره حمامةٌ زاجلة، كان يطاردها بازيٌّ مفترس، فوجد تحت جناحها رسالة

بعث بها قائد الجيش المصري إلى أمير أورشليم يعده أن ينجده بعد أيامٍ قلائل، وعندئذٍ أمر جودفري بالهجوم فورًا، واستطاع المسيحيون بذلك أن يدخلوا أورشليم ظافرين:

هذا ميكائيلُ كبير الملائكة لا تدركه العيون؟
لكنه بدا أمام جودفري متشحًا بشكة متألقة!
خَفَتَ بضوئها ضوء الشمس الساطعة!
وصاح به: «قد دنت الساعة أيها الأمير المؤمن!
فارفع عن أورشليم نيرها الثقيل!
لا تخفض البصر، كلا لا تخفض بصرك المبهور!
وانظر بأي جنود تؤيدك السماء!»

وبعد «تاسو» غربت في إيطاليا شمس نهضتها، ولكنه لم يكن غروبًا يستتبع موتها؛ إذ لبثت النهضة الإيطالية حية في نتاجها وثمارها، تراها ماثلة في آثارها من مرمر التماثيل، وأصباغ الصور وكلمات الأدب. ومن إيطاليا شاعت النهضة في سائر الأقطار، وعلى الرغم من أن الشعر قد أفل نجمه في إيطاليا، فقد بقي فيها الفكر حيًّا ساطعًا، بل لعله ازداد قوةً وحياةً حين خيمت على إيطاليا ظلمة في عالم السياسة، وإنما ظهر ذلك الفكر القوي في النثر الفلسفي والعلمي الذي أنشأه «برونو» و«جاليليو»؛ فهذان الفيلسوفان ينتميان إلى الفلسفة بالفكر العميق، وإلى الأدب بالأسلوب الجميل.

الفصل الثاني

النهضة في فرنسا

ليس من اليسير في تاريخ الأدب أن ترسم حدًّا دقيقًا فاصلًا يبين نهاية الأدب الوسيط وبداية الأدب الحديث، وقد يتخلَّص بعض المؤرخين من هذه المشكلة بأن يعدوا القرن الخامس عشر بأسره فترة انتقال تظهر فيها آثار القديم وبوادر الجديد جنبًا إلى جنب. ومهما يكن من أمرٍ فلا شك في أن شعر «فيون» ونثر «كومين» يحددان بدايةً واضحة للنهوض الأدبي في فرنسا؛ لأنهما يتميزان بما يتميز به الأدب الحديث من الأدب الوسيط؛ ألا وهو الصبغة الإنسانية والنزعة الذاتية، فلم يَعُدْ أديب النهضة — كما كان أديب العصور الوسطى — يُعنى بالحياة الآخرة والخطيئة والعقاب والثواب، بل تحول بنظره إلى هذه الأرض، وهذا الإنسان الذي يعيش عليها.

وقد اجتازت هذه الصبغة الإنسانية الجديدة — التي لوَّنت أدب النهضة فميَّزته — جبال الألب، فانتقلت من إيطاليا إلى فرنسا، ولم تكد تبلغها حتى تناولتها العقول والأقلام في حرارةٍ وحماسة. ولنا أن نتساءل لماذا أقبلت فرنسا هذا الإقبال كله، وفي هذه الحماسة المشتعلة لتبذر في أرضها بذور ثقافة جاءتها من بلدٍ أجنبي؟ وجوابنا عن ذلك السؤال أنها الحرب التي تمزج العقول بالعقول، وتقارب بين النزعات والنفوس. فقد نشبت حرب فرنسية إيطالية بين عامي ١٤٩٤م و١٥٥٩م، فكانت فرصةً سانحة للمجتمع الفرنسي يدنو بها من قصور الأمراء الباذخة في إيطاليا، فينظر إليها عن كثب، ويتأثر بما تزخر به من فنونٍ وآداب. فلئن خرجت فرنسا من الحرب خاسرةً فقد اكتسبت حضارةً عميقة الأثر، بعيدةَ المدى، تصطبغ بهذا اللون الجديد الذي أشرنا إليه، وعددناه أوضح ما يميز روح النهضة كلها؛ ألا وهو التفات الإنسان إلى نفسه وحياته فوق هذه الأرض.

ولم تكن هذه النزعة الإنسانية مقتصرة في إيطاليا على دراسة آثار الأقدمين دراسةً نقديةً عميقة، بل جاوزتها إلى نتائجها، فنفضت عن نفسها كل ما يعلق بها من غبار

العصور الوسطى، من حيث وجهة النظر إلى الحياة. فمحال أن ينكبَّ الدارسون على أرسطو وأفلاطون، وأن يستمتعوا بأدب لوكريشس وهوراس، ثم يسيغون مثلًا أعلى في الأخلاق والسلوك ينبني على إنكار الجسم والروح؛ لأن هذا الأخير مثلٌ أعلى لا يفسح مجالًا لتقدير الجمال لذاته، ولا يفهم الفنون والآداب، إلا أن تكون مُعينة على تقويم الأخلاق، أما أن يُقدَّر الأثر الأدبي لروعة صورته، أو لجودة أسلوبه، أو لصدق تصويره، فذلك هراء لا تُسيغه عقلية القرون الوسطى.

درس رجال النهضة في إيطاليا أدب القدماء ونقدوه واستمتعوا به، فتعلموا بدراسته روح النقد والتقدير لما يقرءون، ثم تناولوا بهذه الروح الجديدة الكتاب المقدس، فلم يكْفهم أن يقفوا عند ظاهر العبارة، ومجرد أداء الشعائر أداء آليًّا، إنما تعمقوا فيه ليستقطروا منه روحه وخلاصته؛ ولهذا نشأت حركة إصلاح ديني جنبًا إلى جنب مع النزوع إلى تمجيد الإنسان، والرفع من شأن الحياة الدنيوية، فأصبح الإصلاح الديني ظاهرةً ثانيةً تميز أدب النهضة في إيطاليا، ثم في فرنسا.

(١) فيون Villon

في سنة ١٤٣١م، وهو العام الذي ذهبت فيه جان دارك شهيدة جهادها لتحرير فرنسا، ولد في باريس طفل كتب له أن يكون في الصف الأول من شعراء العالمين؛ إذ حباه الله موهبةً في الشعر الغنائي لا يكاد يضارعه في قوَّتها وجمالها ونفاذها منافس.

ذلك هو فرانسوا دي مونكور بييه Françoys de Montcorbier الذي يعرفه الأدب باسم فرانسوا فيون. ولد لأبوَين فقيرَين لم يكن لهما حظ من التعليم، وكان مسقط رأسه موضعًا مقابلًا لجامعة باريس على ضفة النهر الأخرى. ومات أبوه وهو يافع فكفلته أمٌّ شابة أرهقت نفسها إرهاقًا لترعى وليدها، ولكنها عجزت آخر الأمر، ولم تطق أن تشاهد ابنها يتضوَّر جوعًا، فذكرت أن في الجامعة قسيسًا على شيءٍ من اليسار تربطه بعائلة مونكوربييه وشائج القربى البعيدة.

كان الطفل إذ ذاك في عامه الخامس، وكانت باريس التي طال بها العهد، وهي تئن من فقرٍ بشعٍ مخيف تخوض في ذلك العام شتاءً قارسًا، وكان الريف يبابا قد نفدت موارد القوت منه، ومات ألوف وألوف من الناس في أشهرٍ قلائل من الجوع والمرض، وعاش من عاش على الكفاف، وأخذت تعوي في ضواحي باريس الذئاب الجائعة، فلما عبرت الأم بابنها نهر السين لتسلم الطفل إلى قريبه القسيس كانت أمارات الجوع والإنهاك باديةً على وجهها الشاحب، وفي جسم طفلها الهزيل.

رأى جيوم دي فيون — وكان قسيس كنيسة الجامعة وأستاذًا للقانون — ذلك المنظر المروع، فأخذته الرحمة بالوليد المسكين وتبنَّاه وأكرم رعايته، بل لعل رحمته بالطفل جاوزت الحدود، وكان يقضي أمسياته يقرأ له القصص آنًا ويرويها له آنًا آخر، حتى أحاط اليافع علمًا بشعراء اللاتينية والفرنسية، ثم طلب إليه أن يدرس كتابًا فيه قواعد إنشاء الأغاني القصصية الشعرية، وكلما حاول الناشئ قرض الشعر منحه القسيس جوائز التشجيع.

بلغ فرانسوا دي مورنكور بيبه عامه الثالث عشر، فسجل اسمه في قائمة الطلاب لدرجة الأستاذية في الآداب، وتلك درجة لا يظفر بها طالب، إلا إن أعدَّ نفسه إعدادًا طويلًا بعد الدرجة الجامعية في قانون الكنيسة ومذاهب الدين، وأطلق على نفسه اسم مُتبنِّيه «فيون» الذي عرف به منذ ذلك اليوم.

وقبل أن نأخذ في وصف الحياة الشائنة التي زل في وهدتها فيون مما كاد ينتهي به إلى المشنقة؛ لأنه سرق واغتال وخرج على القانون في كثيرٍ من جرائمه، يحسن أن نرى هل صادفته في حياته ظروفٌ خاصة تخفف من بشاعة ما اقترف. ومهما يكن من أمر، فإنا نحمد الله على حياته تلك؛ إذ لولاها لما ورثنا هذه المجموعة من القصائد التي تكاد تتفرَّدُ في نوعها؛ لأنه استمدها من صميم بؤسه وشقائه.

لم ينتفع فيون إلا قليلًا من دراسة الجامعة بكل فروعها، ولعل ما انحرف به عن الجادة المستقيمة تراخي مربيه في رعايته، وانعدام الحافز الذي يستحثه على الجد في العمل؛ لأن الجامعة كانت ستنتهي به إلى وظيفة في الكنيسة، ولم يكن فيون ينظر إلى مثل هذا المستقبل المرتقب إلا بالمقت والنفور.

أضف إلى ذلك ما انتاب باريس عندئذٍ من فقرٍ مدقعٍ شمل الناس جميعًا، إلا فئةً قليلة جدًّا؛ فلم تكن السرقة من تلك الفئة الغنية من البشاعة كما يقع في حسابنا اليوم! نعم كانت باريس غايةً في البؤس، فنضب المال، وقلَّت الأعمال. ولكن ما حاجة فيون إلى عملٍ ومالٍ؟ إنه الشاعر الموهوب الذي اتخذ القريض متعة له وسلوة، ومع هذا كان له بمثابة المورد الذي يدرُّ عليه المال؛ إذ كان ينشئ الأغاني «البلدية» والقصائد المستهترة، ثم ينشدها في الحانات، فيقدم له الموسرون خمرًا وطعامًا، لهذا غادر فيون أروقة الجامعة الباردة ليلتمس طعامه وشرابه وصحبته عند من يرتادون الحانات، فقد وجد هؤلاء أقرب إلى نفسه بيسارهم وانحلال أخلاقهم واستخفافهم بكوارث الأيام، ثم أحبَّهم فوق ذلك كله للهجتهم العامية الجميلة التي حَسُن وقعها في أذنَيه بعد تلك المحاضرات الميتة التي

ألف سماعها في الجامعة حول موضوعاتٍ غامضةٍ ملتوية في قانون الكنيسة. فما عتم فيون أن جرفه هذا التيار الجديد، وأخذ يقرض شعره فيمن يصادف في الحانات من طوائف الشبان والشابات المستهترين والمتشردين، وكان يقرضه باللغة الدارجة بين تلك الطوائف.

ومع ذلك كله، فقد أتم فيون في عامه التاسع عشر دراسته الجامعية، وظفر بدرجة «البكالوريوس»، ولم تمضِ بعد ذلك ثلاثة أعوام، حتى أصبح أستاذًا في الآداب، واستحق بذلك إما أن يحترف التعليم، أو أن يسير في سلك الكنيسة، لكنه كان عندئذٍ قد أوغل في الطريق الآخر، وآثر آخر الأمر أن ينفض عن نفسه غبار الدراسة الجامعية، وأن يوثق الروابط بينه وبين الصحبة الجديدة من طوائف المجون، ولعله وجد فيها ما يلائم شاعريته؛ وقد اشتغل فترة من الزمن مع الفرق التمثيلية الجوالة وجماعات الموسيقيين و«الحواة» والبهلوانات، لكن هذه الفِرق كان قد ضؤل شأنها في فرنسا في عهد فيون بعد ازدهارها في عهد الإقطاع من العصور الوسطى.

وحدث له وهو في عامه الرابع والعشرين أن اقتتل مع قسيس فقتله، وافتضح الأمر وحكم عليه بالنفي من باريس سنةً لا ندري كيف أنفقها، والراجح أنه اتصل بعصبةٍ من اللصوص عاشت في الريف على النهب والسرقة، وقد أرغمته الفاقة أن يعيش في غضون ذلك العام على نحوٍ ترتعد له فرائص التقوى، يصفه لنا في قصيدةٍ عنوانها «فرانسوا فيون والعاهرة مارجو».

واتصلت وشائج العشق بينه وبين نساءٍ كثيرات، منهن كاترين دي فوسل التي يطالعنا اسمها في شعره، والتي كان حبه إياها على شيءٍ من العفاف.

عاد فيون من منفاه في الريف، ولكنا لا نلبث أن نراه في إحدى ليالي الشتاء من نفس السنة التي عاد فيها جالسًا في منزل متبنِّيه يكتب له مذكرةً منظومة لينبئه أنه على وشك أن يغادر باريس من جديد. وهذه القصيدة هي التي يطلق عليها «الوصية» أو «العهد الأصغر» تمييزًا لها عن القصيدة الكبرى التي أنشأها فيما بعدُ، ويطلق عليها «العهد الأكبر»؛ فقد اشترك فيون بعد عودته إلى باريس في ارتكاب جريمة، وأراد الفرار من وجه الشرطة، ولعله قصد بتلك المنظومة التي تركها في منزل متبنيه أن يضلل الشرطة بإيهامهم أنه لم يكن في باريس ساعة ارتكاب الجريمة.

كتب «العهد الأصغر» في ليلةٍ واحدة، وفي فورةٍ واحدة من فورات النفس، وقرأها بعد أن فرغ من قرضها، فأخذته هزة الفرح لما رآها آيةً فنية، فقرأها في الصباح مرةً

أخرى، وأخذته بها هزة أخرى من الطرب والنشوة، فأضاف إليها مقطوعة جاء فيها: «تالله إن فرنسوا فيون لشاعر، فأما من حباهم الله مالًا وجمالًا، فمصيرهم إلى النسيان، وأما فرانسوا فيون فسيحيا بين الخالدين.»

وظهرت الجريمة بعد بضعة أشهر، وتبين أن الشاعر قد اشترك مع عصبة من اللصوص في سرقة خزانة المال من كنيسة كلية نافار، وانتهى الأمر بسجن فيون في قلعة مان Meung وظل فيها صيف ذلك العام (١٤٥٧م) لا يقتات إلا الخبز العفن والماء، حتى تحطمت قواه، وذبل ذبولًا لم يُبقِ له إلا هيكلًا عظميًّا يكسوه جلد متغضن، ويخلو من شعره وأسنانه، ويسعل سعال العلة بين آنٍ وآن. ولم يطلق سراحه إلا حين زار الملك لويس الحادي عشر مدينة مان زيارةً رسمية، فأفرج عن المسجونين وبينهم فيون.

عاد إلى باريس وكأنه الشبح المخيف، وأخذ يكتب آيته الكبرى «العهد الأكبر»، وهي من أكثر الآيات الأدبية تصويرًا لكاتبها وللطبائع البشرية على السواء، وهي من أجود الشعر، يستعرض فيها حياته كلها، وكان عندئذٍ في الثلاثين من عمره، إلا أنه أصبح من أهوال حياته كهلًا محطمًا لم يبقَ له إلا أعصابٌ نشيطة وذهنٌ وقَّاد. إنه في هذه القصيدة يعرض نفسه عرضًا يُبدي كل ما فيها بغير حذفٍ أو إضافة، ويفحصها فحصًا دقيقًا، وينبئ القارئ عن كل أسرارها، ويطلب المغفرة ممن لحقهم أذاه، كما يغفر لمن لحقه منهم الأذى، ولم يخلُ من الفكاهة وهو يصور نفسه، فيقول مثلًا: إنه إن نفذ فيه الإعدام الذي كان على وشك أن يقع، لاستحال ذلك لخفة جسمه، فلا بد أن تشد إلى رجليه الأثقال، حتى تجذبه إلى أسفل، فيطبق على عنقه حبل المشنقة، ثم يقول إنه بعد ذلك لن يجدي سباع الطير شيئًا، فما به لحم يُنهش.

«والعهد الأكبر» قصيدةٌ طويلة تتألف من ثلاث وسبعين ومائة مقطوعة مثمَّنة الأبيات، وفي كل بيتٍ منها ثمانية مقاطع، وتجري القافية في الأشطر على هذا النحو: أ – ب – أ – ب – ب – ج – ب – ج، ويستهلها بهذه الأبيات:

ها أنا ذا أشعر بنفسي إلى الشيخوخة تنحدر،
ها قد طار مني المال ونحل البدن،
لكن حسِّي باقٍ لم يَفْتُر ولم يفتقر.
ألا ما أقل ما أَعطانيه الله من مِنَنْ!
ولست على غير الله أرتكن.
ها هي وصيتي قبل الموت أكتبها،

ها هو ذا عهدي ثابت على الزمن،
لن يزول، فما لديَّ سوى وصيتي هذي أدوِّنها،
* * *
إني لأرثي لأيام الشباب،
ألا ما أسعد الحياة في عهدها!
قد فاجأتني الشيخوخة في غير ارتقاب،
ومضت أيام الشباب لم أشعر بها.
عجبًا لم يكن للشباب أقدام يجري بها!
عجبًا، لمَ يفرُّ الشباب على ظهر الجواد؟!
كيف إذن غافلتني أيام الشباب ولم أحس فرارها؟
كيف أفلتت بغير رجعةٍ ومعاد؟
* * *
لقد مضى الشباب وخلَّفني في عرض الطريق،
طار مني الجسم والعقل شَعاعا
وبتُّ حزينًا واهيًا كالريح وحيدًا بلا رفيق.
وتبدد مِلْكي مالًا وأرضًا ومتاعا،
وانفضَّ عني ذوو القربى تباعًا،
لم تعد صلة الأرحام توحي لهم بعطفٍ جميل،
بل أنكروني وآثروا لأنفسهم بُعدًا وانقطاعًا؛
فلم يبقَ من مالي كثير أو قليل.
* * *
لو كنتُ — وا أسفا — أيام الشباب
واصلت درسي وزدت حكمتي،
وسرتُ لم أنحرف عن طريق الصواب،
لنعمتُ اليوم بالدفء في شيخوختي،
ولكن كما يفعل الطير السجين كانت فعلتي؛
فررت من معهد الدرس هاربًا،
وها أنا ذا إذ أدوِّن فوق القرطاس سيرتي
يوشك قلبي أن يتحطم نادمًا تائبا

وفي «العهد الأكبر» أغنية هجا بها النساء قال فيها:

اعبُدِ الحب والنساء مع الصباح وفي المساء،
فلن تجني منهن نفعًا أو متاعا.
وأقم لهن من الملاهي والمآدب ما تشاء،
فلن ترجع إلا محطم الرأس ملتاعًا؛
فَرُعُونةُ الحب قمينة أن تطير بلب الحكيم شعاعًا.
واذكر سليمان الحكيم إن أردت مثالًا،
أو شمشون الذي أضاع في الحب عينَيه فيما أضاعا.
أَنْعِم به رجلًا من كان بالنساء جهولًا!
حتى أنا وأنا الأحمق المسكين
ضَرَبْنني بالعصيِّ كضرب الثياب
حين تخبطها في الأواني عصيُّ الغاسلين.
ومن ذا أنزل بي ذاك العذاب
غير كاترين فوسل ذات المرح الخلاب؟
وكذلك «نويل» فهن أنزلن به العذاب وبيلًا،
فأشبعنه في ليالي اللهو باللطمات وبالسباب؛
أنعم به رجلًا من كان بالنساء جهولًا!

وكذلك وردت في العهد الأكبر أغنيتان جميلتان، إحداهما على لسان امرأةٍ عجوز كانت أيام شبابها آية في الجمال، وكان لها عشاقٌ كثيرون، ثم هي في شيخوختها تتحدث إلى بعض الفتيات اللائي يغامرن في مهالك الحب، فيبدأ الشاعر أغنيته بوصفٍ للمرأة العجوز، ويقارن فيها كل لمحةٍ من جمالها السابق بما آلت إليه، ثم تأخذ المرأة في إسداء النصح للفتيات قائلة إن علة شقائها أنها ذهبت في الحب إلى أغواره العميقة، وما كان ينبغي لها أن تفعل، وأنها لم تكسب من عشاقها مالًا تدَّخره، حتى أتى زمن لم تصبح فيه موضعًا لحب إنسان؛ ولذا فنصيحتها للبنات هي: خذن من عشاقكن مالًا، اخدعن الرجال بجمالكن الظاهر، ولكن حذارِ أن تسلمنهم قلوبكن، لأنكن إن فعلتن أسرعت إليكن الشيخوخة، وعندئذٍ ماذا يكون في أيديكن؟ لا جمال ولا مال، ستفقدن قيمتكن كورق النقد، حين يبطل استعماله فلا يرضى به أحد.

ثم عقبها الشاعر بأغنيةٍ أخرى يقف فيها هو نفسه من الشبان موقف الناصح، وهو الرجل الذي عركه الدهر، فينصح للمستهترين الخليعين الذين يحيون في شبابهم كما كان يحيا في شبابه، أن ينشدوا النساء دون أن يركزوا قلوبهم في امرأةٍ واحدة، ولا يقعوا في شراكها؛ لأن النساء مجلبة للهم والشقاء.

ذلك هو «العهد الأكبر» الذي لم يكد يفرغ من إنشائه، حتى زُجَّ في السجن لجريمةٍ أخرى، وحكم عليه بالموت شنقًا، فاسترحم فيون أولي الأمر، فأعيد النظر في قضيته. وعلم القضاة هذه المرة أن المتهم الماثل أمامهم شاعر نابغٌ نزل ضيفًا في بلاط شارل دوق أورليان، وأن شارل هذا قد أعجب به إعجابًا حدا به أن يكتب قصائده بيده. وعلم القضاة كذلك أن هذا المتهم هو الذي أنشد بعض القصائد الوطنية التي سار ذكرها في البلاد عندئذٍ؛ فتبدل الحكم بحيث أصبح نفيًا يدوم عشر سنوات.

ومات فيون وهو في منفاه خارج باريس. ولسنا ندري على وجه الدقة أين مات ولا متى (وإن كان موته على الأرجح عام ١٤٨٥م)، وجاء رابليه بعد ذلك بنحو خمسين عامًا، فسمع عنه من أهل تورين قصصًا وأساطير، فاستخدمها في تكوين شخصيته البديعة، شخصية بانيرج Panurge التي خلقها في كتابه «مغامرات بانتاجريل» كما سيأتي ذكره بعدُ.

(٢) كومين Commines

وهذا لونٌ آخر من الأدب الفرنسي أيام النهضة يختلف أشد الاختلاف عن أدب فيون، لكنهما يعودان فيلتقيان في تمثيل الروح الجديدة، غير أن كومين يمثل بأدبه تلك الروح الجديدة إزاء الحياة العملية، وأما فيون فيمثل وجهة النظر الجديدة في الفن والعاطفة.

ولد فيليب دي كومين في عام يقرب من ١٤٤٧م، ولم يكن تعليمه موضع عناية، فلم يتعلم من اللاتينية شيئًا، ولما شبَّ التحق بحاشية فيليب أمير برجنديا، ثم بحاشية ابنه شارل الجسور، وسَفَرَ لشارل هذا في فرنسا،[١] وإنجلترا وإسبانيا، لكنه لم يلبث أن غادر برجنديا وأميرها ليخدم لويس الحادي عشر، الذي كان قد أجرى عليه راتبًا،

[١] كانت فرنسا مفككةً من الوجهة السياسية، فكانت برجنديا جزءًا مستقلًّا، ويقوم عليها أمير لا تربطه بالملك إلا صلة التبعية كما هو معروف في عهد الإقطاع في العصور الوسطى.

والذي أجزل له العطاء حين قدم إليه، ولكن سرعان ما ولي الملك شارل الثامن، ولم يكن راضيًا عن كومين فزجَّه في السجن، ثم عاد فولي العرش لويس الثاني عشر، فارتدت إلى كومين مكانته. ولما نشبت الحرب الفرنسية الإيطالية اتسع نفوذه، وذهب إلى إيطاليا ليمثل حكومته، فقابل مكيافلي في فلورنسه، ولم يزل يزداد نفوذًا ويعلو منصبًا حتى وافته منيته عام ١٥١١م، وله من العمر ما لا يقل عن أربعة وستين عامًا.

لم يكن كومين في أدبه بارع الأسلوب، ولو أنه في بعض المواضع يزاوج بين العبارة السهلة، والفكرة العميقة، فيحدث في قارئه أثرًا جميلًا. ومن مميزاته انتقاء الألفاظ الغريبة وتركيب الجمل على غير المألوف، فيقلب عبارته صدرًا على عجز، ويقف وقفاتٍ مفاجئةً ليبث شيئًا من الحياة في كتابته. ومع هذا كله فلسنا نمدح في كومين براعة الأسلوب، بل ولا نحمد له دقة التصوير وروعته. وأهم ما عني به كومين فيما كتب تقلبات الدهر، وصروف الزمان، والعبرة التي تلقيها على الإنسان حوادث الأيام، ولما كانت هذه الغاية نصب عينيه، تراه دائم الاستطراد في أدبه، فهو يقص عليك حوادث أمة من الأمم، فتتوارد على خاطره حوادث أمةٍ أخرى، فيستطرد في سردها.

وإنما يمثل كومين روح النهضة؛ لأنه أضاف إلى مميزات العصور الوسطى نزعةً جديدة، ففي الوقت الذي تراه مهتمًّا بالدين واليوم الآخر إلى حدٍّ ما، تراه يمجد في السياسة أسلوبًا ينافي أخلاق الدين تتطلَّبه الحياة العملية، هذا إلى الدعوة التي تلمسها في كل ما كتب، والتي تعارض النظام الإقطاعي — وهو روح العصور الوسطى وصميمها — وتدعو إلى حكومةٍ مركزيةٍ تقوم مقام هذه المجموعة المفكَّكة من الأمراء.

وما خلفه لنا كومين من تراثٍ أدبي هو «ذكريات»، وهي لمحاتٌ تاريخية لم تبلغ أن تكون تاريخًا متصلًا، تقص الكتب الستة الأولى منها: أنباء الصراع الذي قام بين لويس الحادي عشر وشارل الجسور من ١٤٦٥م إلى ١٤٨٣م، وأما الكتابان السابع والثامن فيرويان أنباء الحروب الإيطالية التي شنها شارل الثامن. وله غير «الذكريات» «خطابات ومفاوضات».

ومع هذا فكومين أول كاتبٍ فرنسي يستحق أن يسمى مؤرخًا؛ وذلك لأنه لم يكتفِ بسرد الوقائع كما فعل سابقوه، بل بحث دائمًا عن أسبابها ووضح نتائجها كما قضى فيها وفقًا لقواعد الأخلاق التي كانت سائدة في ذلك العصر، وهي نفس القواعد التي جمعها بعد ذلك بقليل مكيافلي في كتاب «الأمير»، وإن يكن كومين قد خالف مكيافلي في تسليمه لإرادة الله بأثرها الفعال في كبار الحوادث التاريخية.

(٣) مارو Marot

ها نحن أولاء نوغل في القرن السادس عشر، وقد تمكنت عناصر النهضة الأدبية في الشعر الفرنسي على يدي هذا الشاعر كليمان مارو Clément Marot، فقد كانت بداية عصر النهضة في فرنسا مزيجًا من مميزات العصور الوسطى ومميزات العصر الجديد، وليس عجيبًا أن يتأخر النهوض الأدبي في فرنسا، حتى النصف الأول من القرن السادس عشر بعد أن جرى تياره زاخرًا دفَّاقًا في إيطاليا في القرن الخامس عشر؛ لأن حركة التطور تسير وئيدة الخطى، وتتسرب خلال التقاليد الكثيفة قطرةً قطرةً.

ولد كليمان مارو لأبٍ شاعر في أوائل سنة ١٤٩٧م، فأخذه أبوه في غير يسر بدراسة ما يتصل بالشعر، ولم يلبث الناشئ أن عرف الشعراء وأعجب ببعضهم، ثم أخذ ينشد المواويل كما ينشد غيرها من ضروب الشعر ذات الصياغة المحكمة والمعاني الرمزية، ولا شك في أن هذه النشأة الأدبية قد كان لها أكبر الأثر في تكوينه الأدبي، فمهما بلغت مقدرته في الأصالة والخَلْق، فلا مندوحة له عن التأثر بهذه النماذج القديمة التي درسها على أبيه؛ ولهذا جاء شعره ذا وجهَين: يتلفت بأحدهما، وينظر بالآخر إلى الأمام، فقد أحب أدب العصور الوسطى حبًّا شديدًا، مثال ذلك إعجابه بـ «قصة الوردة»[٢] كما أحب شعر سلفه فيون، حتى إنه قام بنشر هذا وذلك.

ولما بلغ الفتى عامه العاشر «قدم إلى فرنسا» على حد تعبيره، وهي عبارة تدل على انحلال فرنسا من الوجهة السياسية، إذ كانت مقسمة إلى دويلاتٍ مستقلة عن «فرنسا» بمعناها الضيق المعروف إذ ذاك، ودخل جامعة باريس فاكتملت دراسته، وعُيِّن تابعًا لأحد النبلاء، فانفتح أمامه الطريق إلى منصب في البلاط الملكي، ولم يكد يتمم عامه السابع عشر، حتى أنشأ قصيدة «حكم ملكٍ عادل»، وقدَّمها إلى فرانسوا الذي أصبح ملكًا بعد قليل، بل إنه أنتج قبل ذلك ترجمة لأول أناشيد فرجيل الريفية. وكلتا القصيدتَين محكمة النظم، متينة اللفظ، لكنهما من غير شكٍّ جاءتا على غرار أدب البلاغة اللفظية الذي سبقته إليه جماعة تعرف في الأدب الفرنسي باسم «أنصار البلاغة اللفظية». ثم تعاورت حياتَه العقباتُ حتى اتُّهم بالزندقة أربع مرات، وزُجَّ في السجن مرةً، ولاذ بالفرار من فرنسا مرتَين، كانت ثانيتهما إلى بيدمونت في إيطاليا، حيث مات سنة ١٥٤٤م بمدينة تورينو.

[٢] انظر فصل الأدب الفرنسي في العصور الوسطى في الجزء الأول من قصة الأدب في العالم.

ترك لنا مارو تراثًا أدبيًّا مختلف الألوان كالروضة تباينت أزهارها، فقد كتب ما يقرب من اثنتي عشرة مقطوعةً من الشعر التي نذكر منها قصيدة «معبد كيوبد» جعل وزنها عشرة مقاطع للبيت الأول وثمانية للبيت الثاني، وسار في القصيدة كلها على هذا التوالي، ثم كتب قصيدة «حوار بين حبيبَين»، ثم «نشيد ريفي للملك»، وبعدئذٍ أنشأ قصيدة «الجحيم» جاء فيها بوصفٍ قويٍّ جميل للأيام التي قضاها في السجن. وللشاعر بعد ذلك خمس وستون رسالةً منظومة كتبها في أبياتٍ من ذوات المقاطع العشرة والقافية المزدوجة (قافيةٌ واحدة لكل بيتَين متتاليَين)، ومن هذه الرسائل قطعة مشهورة عنوانها «مفارقات» وهي ضرب من الدعابة الخفيفة التي تشيع فيها روح السخرية، وقد كان شائعًا عندئذٍ تقليدًا لنوع من الشعر عرف في العصور الوسطى، وهذا يبين لك كيف اتجه مارو بجزءٍ من نظره إلى الوراء يستقي مصادر العهد الوسيط.

وكتب مارو كذلك ستًّا وعشرين مرثيةً بالقافية المزدوجة التي برهن في صياغتها على براعة تستوقف النظر، وخمس عشرة أغنيةً شعبية، واثنتين وعشرين أنشودة في مختلف الأوزان، واثنين وثمانين موالًا، واثنتين وأربعين أغنيةً قصد بها إلى التلحين الموسيقي.

كل هذه الصور الأدبية كانت قمينة في قلم الشاعر الضعيف أن تنتج شعرًا جافًّا باردًا لا طلاوة فيه، لكن مارو امتاز فيها جميعًا بأسلوبٍ سلسٍ رشيق جذاب تغلَّب به على ما قد تؤدي إليه تلك الصور من جفافٍ وبرود، بل استطاع أن يخلع على شعره بأسلوبه ذاك نغمًا حلوًا لا يكاد يفوقه فيه شاعرٌ فرنسي آخر إذا استثنيت فيون.

وبعد ذلك كله كتب شاعرنا كثيرًا جدًّا من شعر تهاني العيد، ونعي الموتى تختلف في طولها وأسلوبها، وله ما يدنو من ثلاثمائة حكمةٍ منظومة، وترجماتٌ كثيرة، ومزامير بلغ عددها خمسين، وأدعية، ونَظَم مسامرتَين من «مسامرات إرَزْم».[٣]

وأنت ترى من هذا أن معظم ما أنتجه مارو هو مما نطلق عليه اسم شعر المناسبات؛ فليس بين قصائده كلها قصيدة واحدة تزيد في طولها على بضع مئات من الأسطر، ويوشك إنتاجه كله أن يكون ذا صلةٍ بأشخاصٍ وحوادث مما صادف في حياته. وقد كان لمارو شهرةٌ بعيدة في عصره، بل كان له كثير جدًّا من الأتباع بعد موته على الرغم من ظهور منافسٍ قوي في شخص «رونسار» الذي سيأتي ذكره فيما بعدُ.

[٣] كان إرزم الهولندي أشهر علماء القرن السادس عشر على الإطلاق، وكان صديقًا «لتومس مور» الأديب الإنجليزي صاحب «يوتوبيا»، ولإرزم أثران أدبيان: كتاب «مسامرات» وكتاب «امتداح الجنون».

ولطالما قيل عن مارو إنه أبو الشعر الفرنسي، وهذه الأبوة إن لم تخْلُ من بعض الخطأ، فهي كذلك لا تخلو من كثيرٍ من الصواب، فنسبة هذه الأبوة إليه خاطئة إن أريد بالشعر الفرنسي تلك القصائد الجادة الرصينة الطامحة إلى أعلى مراتب الشعر، أما إن أردت بالشعر الفرنسي ذلك الضرب الخفيف الذي يصادف في فرنسا وفي غيرها إقبالًا وإعجابًا أكثر مما يلقى زميله الرصين الجاد، فالأبوة صحيحة لا سبيل إلى الشك فيها. ولعل أهم ما يمتاز به أسلوبه السلاسة والرشاقة لا شدة العاطفة أو عمق الفكرة، فعلى الرغم من أن الروح التي كانت تسود عصره هي الميل إلى الثقافة القديمة والاكتفاء بتقليدها، ترى مارو قد خرج على هذا الاتجاه السائد، فهو لا يمثل روح عصره. وليس ذلك بعجيب؛ إذ تمثلت في شخصه الثورة على أسلوب «أصحاب البلاغة اللفظية» الذي عرف بالجفاف والنبوِّ والشذوذ. ولما كان مارو ثائرًا على تجويد الصياغة والإسراف في الصناعة والتزويق، فقد عدَّه «السابوع» الذي أعقبه في تاريخ الأدب شاعرًا من العوام لا يسمو إلى مرتبة الشعر المهذب المصقول، لكنه حكمٌ فيه كثير من الإجحاف؛ لأن مارو لم يفعل سوى أن تناول الشعر الفرنسي القديم وجرَّده من الزوائد الصناعية التي تشوه جماله ورقته، وأخرجه من جديد رقيقًا رشيقًا. فهو أديبٌ فرنسيٌّ بكل ما تحمل هذه الكلمة من خصائص ومميزات، وهذه الروح الفرنسية الخالصة التي تتمثل فيه هي التي أوقفته في العبارة والأداء عند حدودٍ معينةٍ لا يجاوزها، حتى لا تشوب خصائصَه الفرنسية شائبة، ولكنها هي التي جعلت له منزلته ومكانته.

أمثلة من شعر مارو:

حُلم

رأيتُ في حُلمي في الليلة الماضية
أننا متعانقان ونحن عاريان،
فلما استيقظت طارت فَرْحَتي
بما استمتعت به في نومتي،
فجئت من فوري إلى أبولو
أستفسره الحلم،
فأخذ أبولو يفكر فيك وهو غيران،
ثم أجاب: «ذاك نعيم لن تظفر بمثله»

وا حسرتاه يا غرامي! كذِّبيه فيما يقول
وددْتُ لو كان أبولو من الخاطئين!

رسالة (قالها وهو يغادر القصر)

وداعًا أيها القصر، وداعًا أيتها السيدات
وداعًا للعذارى، وداعًا للغانيات،
هذا وداعي ولن يطول.
وداعًا لما يحيط بكنَّ من لهوٍ وتسلية
وداعًا للرقص والمرقص،
وداعًا للنغم والإيقاع،
وداعًا للدفوف والقيثار والكمان؛
فنحن إلى الوغى ذاهبون ...
وداعًا لهذه النظرات الفاتنات،
إنها رسل لقلوب العاشقين،
وداعًا لما يدور هنا من عميق الأفكار
تارة ساخطة وطورًا راضية،
وداعًا للأصوات المنسجمة المتناغمة
تنبعث إذ تُتلى المواويل والمقطوعات والأغاني
بل وداعًا لهذا الفراق الحزين،
ثم وداعًا لما لقيتُه هنا من حسراتٍ وآلام

* * *

وداعًا يا من أنت بين الصديقات
أعلاهن فضيلةً وأولاهن جمالا،
أتوسل إليك أن تردِّي لي الساعة
قلبًا كنتُ أهديتُه إليك،
فلا بد لي منه في ساحة الوغى
وإليها يدعوني الواجب نحو سيدي،
فإذا ما هتف هنالك قلبي بذكراك

وإذا ما استحثه مهمازُ الشرف
إلى النزال وجليل الأفعال،
ثم أثمرت أفعاله ونزاله ثمرًا
جديرًا بالثناء لا تشوبه الشوائب
فستكونين أنتِ وارثة ما أثمر،
إذن فاذكري قلبي فهو قلبك،
وإن كتب لي الله أن أعود
فسأردَّه إليك في هذا المكان الجليل،
وبهذا أختم وداعي.

(٤) رابليه Rabelais (١٤٩٠–١٥٥٣م)

جاوزت النهضة الأدبية حدود إيطاليا لتنشر لواءها على فرنسا من بعدها، وكان «رابليه» عَلَمَ النهضة الفرنسية غير منازع، وهل من شكٍّ في أن رابليه الفرنسي، و«سِرفانتيس» الإسباني، و«شيكسبير» الإنجليزي، كانوا جبابرة النهضة الأدبية في أوروبا ورُوَّادها؟ وهل كانت النهضة الأدبية إلا عهدًا اشتد فيه الشعور بالحياة بعد جمودٍ طويل، وعهدًا للتحصيل العلميِّ يستقبل الحياة في بِشْرٍ وإقدام؟ وقد وجدت روح النهضة هذه خير ما يعبر عنها فيما كتب رابليه.

ولد «فرانسوا رابليه» على أرجح الظن عام ١٤٩٠م في إقليم «تورين» جنوبي فرنسا، ولسنا ندري عن نشأته إلا قليلًا، فيقال إن أباه كان صيدليًّا أو صاحب فندق، وكان لأبيه كرمة إلى جوار دير فيه مدرسة، ففي تلك المدرسة تلقى رابليه أول تعلُّمه الذي أريد به أن يُعده للوظائف الدينية. ولما بلغ عامه الخامس عشر التحق بديرٍ صادق فيه بعض الزملاء، فكان لهؤلاء الأصدقاء شأن في مستقبل حياته.

ثم دخل «رابليه» ديرًا لجماعة «الفرانسسكان»، وهي طائفة تعتقد أن الإمعان في العلم والبحث عن الحقيقة كفر وزندقة؛ ولهذا كان على العضو الجديد أن يُقْسم أن يظل جاهلًا، وهكذا فعل رابليه، ولم يلبث أن نُصِّب قسيسًا، وهو أبعد الناس ميلًا إلى مثل هذا المنصب، وقد صادف في الدير رجلًا يماثله روحًا، ويضارعه منزعًا، وهو الراهب «بيير آمي Pierre Amy» الذي استطاع أن يدرس في غرفته عددًا من الكتب اليونانية والعبرية، وكتبًا في الفقه الإسلامي والقانون الروماني، فأخذ هذان الثائران على تعاليم الطائفة يدرسان

تلك الكتب في الخفاء، وسرعان ما ألَّف رابليه وزميله جماعةً مستنيرة تناقش المسائل الفكرية التي كانت في ذلك العهد ذات شأنٍ وخطر. وحسبك لكي تعلم في أي عصرٍ عاش رابليه أن تذكر أنه عصر شهد كولمبس وكوبرنيق وليوناردو دافنشي وميخائيل أنجلو وروفائيل وسرفانتيس، فاتسعت التجارة بسبب الكشوف الجغرافية الجديدة، وازدادت المعرفة والعرفان باختراع الطباعة.

كانت جمعيةً نشيطة تلك التي كونها رابليه وزميله آمي، فوشى الواشون بهما لأولي الأمر في الكنيسة أنهما يخفيان في غرفتَيهما كتبًا يونانية وغير يونانية، وضبطت الكتب، وعوقب الرجلان بالسجن في حجراتٍ ضيقةٍ منعزلة في الدير، لكن «آمي» فرَّ من الدير إلى سويسرا، حيث هاجم الكاثوليكية، وتبع «لوثر» في دعوته الدينية، وأما «رابليه» فخرج على طائفته الدينية، وانضم إلى سواها.

ودرس رابليه الطب، ومُنح فيه الدرجة من جامعة مونبلييه، وعينته الجامعة أستاذًا للتشريح، وعندئذٍ أخذ يشتغل بدراساتٍ دنيوية لا شأن لها بالدين، وألَّف ملهاةً عنوانها «الرجل الذي تزوج امرأةً صماء»، وهكذا أخذ ينسحب شيئًا فشيئًا من الكنيسة لينغمس في مجرى الحياة الاجتماعية.

وفي عام ١٥٣٢م نشر ترجمةً لاتينية لمؤلفات أبقراط وجالينوس في الطب، لكن الناشر أصابته خسارةٌ فادحة، فأقسم له رابليه أنه مُعوِّضه عن هذه الخسارة ربحًا كثيرًا قال: «وأقسم لك إن رابليه الذي لا يعرفه الآن إلا نفرٌ ضئيل لن يلبث طويلًا، حتى يصبح في أفواه الناس جميعًا وبين أيدي الناس جميعًا، وسيمتد صيته إلى خارج البلاد كما ينتشر في أرجائها.»

فما هو إلا أن أخرج لذلك الناشر كتابًا صغيرًا عنوانه «بانتاجريل»، ثم لم يلبث أن أعقبه بكتابٍ آخر عنوانه «جارجانتوا»، حتى نجح المؤلف ونجح الناشر نجاحًا عظيمًا. وسنتناول هذا الكتاب العظيم بالتحليل.

بدأ رابليه عام ١٥٣٢م فأخرج «بانتاجريل» Pantagruel، ولم تمضِ أعوام ثلاثة بعدئذٍ حتى أخرج «جارجانتوا» Gargantua، لكن جارجانتوا هذا، وإن يكن جاء ثانيًا في التأليف، إلا أنه أول في ترتيب الكتاب في مجموعته التي بين أيدينا اليوم. ثم مضت إحدى عشرة سنة قبل أن يستأنف رابليه قصته، إذ أخرج في عام ١٥٤٦م الجزء الثاني من بانتاجريل، وبعد ستة أعوامٍ أخرى نشر الجزء الثالث من بانتاجريل أيضًا، وأخيرًا ظهر الجزء الرابع من هذه القصة في عام ١٥٦٤م، وعلى ذلك يكون الكتاب كله مؤلفًا من خمسة أجزاء: جارجانتوا، وأربعة أقسام في بانتاجريل.

وليس من اليسير أن نقدم للقارئ ملخصًا لهذا الكتاب إلا بمقدار ما يتيسر التلخيص لقصص ألف ليلة وليلة مثلًا، فقد كتب الكاتب كتابه منجَّمًا على أعوامٍ طوال، وفي أيامٍ متباعدة، يكتب في كل ساعةٍ وحيها، بل يكتب وهو يأكل طعامه، وحين يشرب شرابه، فليس من طبيعة هذه الأجزاء المتناثرة المفكَّكة أن تختصر في صفحاتٍ قلائل. وحسبنا أن نقول إن جارجانتوا وابنه بانتاجريل بطلان من أبطال المغامرات على غرار من جاء وصفهم في قصص الفروسية في العصور الوسطى، غير أن الكاتب بالغ في الوصف، وهوَّل في التصوير كي ينشئ قصته في جوٍّ ساخر. وأشهر الحوادث التي جاء ذكرها في القصة الأولى حرب نشبت بين «جرانجوزييه» Grandgousier[٤] أبي جارجانتو، وهو ملك من طرازٍ متسامحٍ لا يأبه كثيرًا بفخامة المُلْك وأبَّهته، وبين بكروكول Picrochole وهو ملكٌ مستبد لا يهوى شيئًا غير الفتح والغزو، ومن حوادث القصة الأولى كذلك إنشاء «دير ثِلِما Thelema»، وهو ديرٌ خيالي يرسم له رابليه الخطط والمبادئ، فيجعلها معارضة لذلك الحرمان البغيض الذي كانت تفرضه الأديرة على رهبانها، فمن مبادئه الأولى «افعل ما بدا لك.» ونقش على باب الدير أبياتًا من الشعر تصف من لا يريدهم الدير بين نزلائه، كالمتعصبين والمنافقين والمرابين والسكارى والمخرفين والكسالى والحاسدين والقساة والسذج، وأما نزلاء الدير فمتزوجون يعرفون بالاعتدال والحكمة والذكاء والإحسان والتسامح والرحمة والشهامة والعدل.

ويبدأ كتاب جارجانتوا بقائمةٍ طويلةٍ تسجل أنساب الأسرة تسجيلًا يبعث القارئ على السخرية، ثم تتلو ذلك قصةٌ عجيبة عن مولد جارجانتوا بعد حملٍ دام أحد عشر شهرًا، ونزل من جوف أمه وهو يصيح في صوتٍ قويٍّ عريضٍ يسمعه الناس على مسافة أميالٍ بعيدة «ايتوني بالشراب! إني أريد شرابًا! أريد بعض الشراب!» ثم يتلو ذلك كيف نشأ رضيعًا وطفلًا ويافعًا، ووصف ذلك كله وصفًا مليئًا بالسخرية الممتعة.

حتى إذا ما فرغ الكاتب من قصة جارجانتوا، أخذ يقص قصة ابنه «بانتاجريل» وهو كأبيه عملاق تجري تصرفاته على قياس ضخامة جسمه، غير أن «رابليه» في هذا الجزء لم يطرد في وصف حياته على مقياسٍ واحدٍ كما استطاع أن يفعل في جزء جارجانتوا. ومن أبرع الشخصيات التي صورها رابليه في قصة بانتاجريل «بانيرج Panurge» الذي التقى

[٤] معنى هذا الاسم بالفرنسية هو «الحلقوم الكبير»، ولهذا سيحبُّ جارنتوا بن جرانجوزييه الشراب دائمًا.

به بانتاجريل في باريس فاصطحبه، وقد أبدع رابليه في تصوير هذه الشخصية إبداعًا لا يكاد يضارعه فيه إلا شيكسبير في شخصية «فولستاف» Falstaff، والفكرة الرئيسية في شخصية «بانيرج» انعدام المبادئ الخلقية بمعناها الواسع الذي ورد في فلسفة أرسطو، غير أن بانيرج فيما عدا ذلك يتحلى بكل الخلال الحميدة. وما هو إلا أن يشتبك بانتاجريل وإلى جانبه رفقاؤه جميعًا، في حروبٍ متصلةٍ على نمط الحروب التي جاء وصفها في القصص القديمة إذا ببانيرج يبدي مسلكًا شاذًّا يختتم به القصة فجأة، ويميل بانيرج إلى الزواج، فيخصص الكاتب جزءًا كاملًا من كتابه يبسط فيه الوسائل التي لجأ إليها بانيرج ليرى هل يقدم على الزواج أَوْ لا يقدم، وأخيرًا يعتزم القيام برحلة إلى راعيةٍ إلهية تتلقى الوحي من السماء ليستلهمها طريق الصواب. ويشغل وصف هذه الرحلة الجزأين الأخيرين من الكتاب. فلما بلغ الراحلُ غايته، وألقى سؤاله على الراعية ليهتدي بجوابها إلى الصراط المستقيم، أجابت الراعية الإلهية بكلمةٍ واحدة هي «امرح.» فجاءت الكلمة مبدِّدة لما يساور بانيرج من وساوس، بل جاءت حلًّا لمشكلةٍ كبرى هي الحياة الأليمة فوق هذه الأرض.

هذا هو كتاب رابليه «جارجانتوا وبانتاجريل» الذي يمثل براعته الأدبية وميوله الشخصية أصدق تمثيل، ولقد أثار هذا الكتاب نقاشًا حادًّا، وبحثًا مستفيضًا حول ما يقصده المؤلف من هذا الكتاب. وإنك لترى الكاتب يخلط في شخصياته خلطًا عجيبًا كأنما يريد متعمدًا أن يُرْبك مَن بعده من الناقدين، فتارةً يذكر أشخاصًا حقيقين بأسمائهم الصحيحة، وتارة يستر أشخاص كتابه بقناعٍ خفيفٍ يشف عما تحته من أشخاصٍ حقيقيين، وطورًا ثالثًا يستخدم شخصياتٍ خلقها بخياله خلقًا، ثم تراه أحيانًا جادًّا رصينًا لا يهزل ولا يسخر، كما فعل في الفصول التي عقدها للكلام في تربية النشء، وأحيانًا أخرى — بل وأغلب الأحيان — يهزل ويسخر إلى حد الإسراف. ومن أوضح صفات رابليه أمران؛ أولهما: حبه الشديد لاستعمال الألفاظ المترادفة في كثرة تستوقف النظر والإفراط في التفصيل حين يُثْبت قائمةً بأشياء، وثانيهما إسرافه في ذكر إشاراتٍ وأوصافٍ لا يراعى فيها الذوق المهذب المرهف.

وقد اختلف النقاد في تفسير هذا الكتاب وفي تقديره، فقيل إنه هجاءٌ سياسيٌّ شخصي تستطيع أن تردَّ كل حادثةٍ فيه، وكل شخص من أشخاصه إلى مقابل في الحياة الواقعة في عصره، وقيل كذلك إنه نقد للكنيسة الكاثوليكية الرومانية، وقيل أيضًا إنه دفاع عن الفلسفة المادية الأبيقورية التي تنادي بالبحث عن حياةٍ لذيذةٍ ممتعة، بل زعم فريقٌ

آخر أن الكاتب إنما أراد مهاجمة العقيدة المسيحية من أساسها، وأخيرًا ذهب بعض الناقدين إلى أنه مخادعةٌ ماكرة من مؤلفٍ ماهر أراد بها أن يضلل قرَّاءه، فيوهمهم أن شيئًا مقصودًا يكمن وراء هذه الألفاظ، وعليهم أن يتعقبوه ليكشفوا عنه. والواقع أن ليس وراء الستار من شيءٍ مستور، وبعدُ فليس غرضه الصحيح بعسير — كما يقول سانتسبري في كتابه عن تاريخ الأدب الفرنسي — إذا لم نفتعل إخراج المعاني مما يخلو من المعنى، فالكتاب يجري في نسقه على نمطٍ معروفٍ مشهور، وهو قصة تروي مغامرة لبطلٍ أو أبطال. وإذن فرابليه لم يبتكر من حيث الصورة شيئًا جديدًا، وإنما الجديد هو ما أخذ يحشره خلال قصة المغامرة من تعليقٍ وإشارةٍ واستطراد، وساعده على ذلك غزارة علمه، فقد كان عالمًا ضليعًا، ولم يغمض عينه عن الدنيا التي يعيش فيها، فجمع مما حوله معرفةً واسعة، وكان ذا مزاجٍ مرحٍ يميل إلى اللهو والسرور، فضلًا عن انغماسه في السياسة واتصاله بمشكلات الدين. وإذن فقد جمع رابليه عناصر النهضة في أولى مراحلها، وهي حب اللهو والسعي وراء الربح والدراسة.

نعم إن كتاب «جارجانتوا وبانتاجريل» آيةٌ أدبية برغم ما فيه من فقراتٍ طوال تبعث الملل في نفس قارئها لفتورها وخلوها من المعنى، ولكأننا بالكاتب في مثل هذه الفقرات يلهو لهوًا بريئًا بالألفاظ كما يلهو الطفل العابث بالرمل على شاطئ البحر، فالطفل لا يفحص كومة الرمل حبةً حبةً، ثم هو لا يريد أن يستخدم الرمل لشيءٍ ذي نفع أو غرضٍ مقصودٍ، وكل ما يعنيه منه أن يملأ منه وعاءه، ثم يفرغه مستمتعًا بذلك، وهكذا ترى رابليه في كثيرٍ من أجزاء كتابه يكيل الألفاظ بقلمه كيلًا لغير ما غايةٍ منشودة سوى أن يملأ الوعاء فرحًا مرحًا مسرورًا.

وإذا وجدت رابليه في هذا الكتاب قد خرج على حدود اللياقة، وأفحش القول، وأرخى للشهوة الجسدية عنانها، فمرجعه أنه رجل ضاق صدره بقيود العصور الوسطى، ومحنة السلطة الدينية. وإذا كنت ممن لا يطيقون قراءة الكلام الفارغ من المعنى، وإن كنت ذا عقلٍ صارمٍ يريد أن يقرأ ما يفيد، وإذا كنت ممن يقرءون ليجدوا حلًّا حاسمًا مباشرًا لمشكلات الحياة، فليس رابليه بالكاتب الذي تريد؛ لأنه كاتبٌ مارق خرج على كل هذه الأوضاع ازدراءً لها، واحتجاجًا على الدوافع التي بعثت عليها. إن الكثرة الغالبة من الناس تؤثر الحزن على المرح، واليقين على الشك، هم يحبون الحزن، حتى ولو لم يكن ثمت ما يحزن، وهم يحبون اليقين والتمسك بما يعتقدون، حتى ولو كانت عقائدهم أوهامًا في أوهام ينكرها الواقع إنكارًا صريحًا، وهم كذلك يحبون اطِّراد الفكر غير عالمين أن صاحب الفكر المطرد هو المجنون الذي لا يتردد قطعًا في أنه قيصر ذو السلطان والجبروت.

لقد أخذ رابليه يقذف بمادة كتابه قذفًا لا ينشد غاية ولا يترسم خطة، بل لعله لم يقرأ ما كَتب ولم يُعْنَ بالصقل والتجديد، وليس في كتابه قصةٌ مطردة، وإنما يسوق الحديث سَوْقًا، فتتساقط الشخصيات في السياق بغير تمهيدٍ لظهورها، ثم تختفي فجأة إلى أن يتذكرها الكاتب بالمصادفة العابرة. ففي الكتاب محادثات ونكات وقصص وسخرية ولعب بالألفاظ، وصور مختلفة للحياة الممتعة اللذيذة، وتصوير للأصدقاء ونقدٌ أدبي، وترى كل هذا يتدفق من عقل رابليه كأنما هي أنغامٌ مختلفة تخرجها آلة كبرى تعددت أوتارها، وتراها جميعًا تتسابق أمام عينَيك على صفحات الكتاب في تلاحقٍ سريع ونغمٍ وتوقيعٍ لا يضارع رابليه فيهما كاتبٌ آخر. إن تاريخ «جارجانتوا وبانتاجريل» لكالسَّيل المتدفق ينبثق من شبه الشعور بعد أن أترِعَ بالأفكار والصور والرغبات والتجارب، ثم فُكَّ إساره بعد قيدٍ طويل؛ فكأنما هو تخليط مخمورٍ أسكرته الراح.

نُشر الكتاب فقالت عنه كلية اللاهوت بجامعة باريس إنه منافٍ للدين في بعض مواضعه؛ فراجعه الكاتب وحذف منه إشاراتٍ جنسيةً صريحة، وملأ الفراغ بسخريةٍ لاذعةٍ برجال اللاهوت في تلك الكلية؛ فصدر أمرها بمصادرة الكتاب، لكن ذلك لم يكن إلا إعلانًا قويًّا عنه فازداد نجاحًا.

لقد قيل إن في الإنتاج الأدبي دُرتَين نادرتَين لا يظفر بهما إلا القليل من الكتَّاب، أما أولاهما فهي النظم الذي يبلغ أن يكون شعرًا، وأما أخراهما فهي الفكاهة التي تبعث قارئها على الضحك، وقد كانت فكاهة «رابليه» من هذا القبيل النادر، وما أكثر ما كُتِبَ من فصولٍ فلسفية ونفسية في تحليل الفروق بين فكاهة وفكاهة، فهذا «سوفت Swift» الكاتب الإنجليزي في القرن الثامن عشر كاتبٌ فَكِهٌ، لكن فكاهته تثير في قارئها رعدة؛ لأنها تبعث على الأسى، ويستحيل على قارئها أن يضحك في قهقهةٍ عالية، وهذان «دكنز Dickens» و«مارك توين Mark Twain» ينظران إلى الحياة نظرةً جادةً صارمة تفهم ما فيها من بؤس ومرارة، ثم هما يجعلانك بفكاهتهما تقهقه طربًا وتهتزُّ مرحًا، ويُشْعرانك بما في الحياة من عبث يبعث على الضحك. ومن هذا القبيل كانت فكاهة رابليه، فهو حكيمٌ عاقل، لكنه ساخرٌ ضاحك، فهو في كتابه الذي أشرنا إليه يرسل بطله «جارجانتوا»، ثم ابن بطله «بانتاجريل»، ثم يرسل «بانيرج» — وهو أظرف أشخاص قصته — يرسل كل هؤلاء إلى دنيا الواقع ودنيا الخيال، فيلاقون أثناء مغامراتهم ورحلاتهم كل صنوف الناس، وجميع ألوان الحياة في هيئةٍ مضحكةٍ هي الحقُّ بمقدار ما في النظرة الهازلة إلى الحياة من حق. فهو يلطم بسخريته ضروب الناس على اختلافهم، لكنه يوجه أقسى لطماته إلى أصحاب المهن المحترمة كالقساوسة ورجال القانون.

وقد أثارت سخريته بعض النفوس التي كانت تضيق بالنقد في عصره، فإذا أضفنا إلى سخريته خروجه على حدود العرف في لفظه، وجدناه نابيًا على الذوق السائد في عصرنا، لكن قد يشفع له في ذلك أنه بضحكاته العراض يمزق عن وجوه الناس أقنعة النفاق والتكلف، فلعله بلفظه الجارح يشفي من جسم المجتمع العليل هذا الداء إن كان لمثله دواء.

ويستخدم رابليه جزل الألفاظ ورنَّانها، وهو الذي خلق بعض ألفاظه خلقًا، وتراه فيما يكتب يكثر من الصور والتشبيهات، حتى أصبحت غزارتها وتلاحقها عيبًا يؤخذ على أسلوبه. وقد أراد رابليه بكتابه هذا أن يبشر بمذهبٍ أدبي هو أن الفكاهة والسخرية وحدهما السبيل إلى نجاة العالم، وتخليصه من شوائبه، حتى ليطلق على هذا المذهب في الأدب «المذهب البانتاجريلي»، وقد اقتفى أثره من بعده كثير من الأدباء.

وهذه قطعة من وصفه لحياة الرهبان والراهبات في دير «ثلما» الذي تخيله رابليه، وأورد ذكره في قصة جارجانتوا:

> كانوا ينفقون حياتهم كلها في غير حرصٍ على قانون ولا شريعة ولا نظام، إنما يسيرون فيها وفق أهوائهم وإرادتهم المطلقة من القيود؛ فهم يغادرون المخادع حينما يشاءون، ويأكلون ويشربون ويعملون وينامون، حينما يريدون وحيثما مال بهم الهوى، فليس لأحد أن يوقظهم من نعاس، وليس لأحدٍ أن يضطرهم إلى طعام أو شراب أو أي شيءٍ آخر. هكذا رسم لهم جارجانتوا طرائق العيش، وليس فيما يتبعون من قواعد وروابطَ دقيقة تضبط جماعتهم إلا عبارةٌ واحدة جديرة في رأيهم بالاتباع ألا وهي: «افعل ما بدا لك.» ذلك لأن أحرار الرجال الذين حَسُنَت بيئتهم، وصلحت تربيتهم، وعرفوا كيف يعيشون في صحبةٍ شريفة، ورثوا في جبلَّتهم غريزة أو حافزًا يستحثهم على عمل الفضائل، ويبعدهم عن الرذائل، وذلك الحافز الفطري هو ما يسمى بالشرف، ولكن هؤلاء الرجال أنفسهم لو خضعت نفوسهم خضوعًا ذليلًا، واضطرتهم القيود أن يذلوا ويخنعوا، فإنهم ينحرفون عن ذلك الحافز الشريف الذي كان قبلُ يميل بهم نحو الفضيلة، ويتجهون نحو أن يزيحوا عن أنفسهم تلك الأصفاد، ويحطموها تحطيمًا؛ لأنها أصفاد استعباد تسترقُّهم في طغيانٍ غشوم، فإن طبيعة الإنسان تملي عليه أن يسعى وراء الممنوع، وأن يشتهي ما حُرِّم عليه …

وقد قَيَّض الله لكتاب رابليه أن يترجمه إلى الإنجليزية في القرن السابع عشر السير توماس إركارت Sir Thomas Urquhart ذلك الاسكتلندي النابغ الذي جعل من رابليه علمًا في الأدب الإنجليزي، بل لعله في إنجليزيته أقرب إلى نفوس القراء الإنجليز المحدثين، منه في فرنسيته إلى القراء الفرنسيين.

(٥) السابوع الأدبي Pléiade

شهدت فرنسا في منتصف القرن السادس عشر حركةً أدبيةً كبيرة تعرف باسم «السابوع الأدبي». ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إن رجال هذه الحركة هم الذين أثبتوا قدرة اللغة الفرنسية على أن تصبح لغة أدب وثقافة بعد أن كانت تعتبر لغةً عامية ضئيلة القدر إلى جانب اللغة اللاتينية التي ظلت إلى عصرهم لغة التأليف والأدب الرفيع. ومن البديهي أنهم لم يسلكوا في جهادهم من أجل اللغة الفرنسية طريق الدفاع النظري فحسب، بل رأوا بحقٍّ أن خير السبل لتأييد قضيتهم هي أن ينشئوا الشعر والنثر بتلك اللغة العامية. ولقد وفِّقوا في ذلك الإنشاء أكبر توفيق حتى ليُعَدون في تاريخ الأدب الفرنسي آباء ذلك الأدب وواضعي أسسه. ولا أدل على ذلك من أنه عندما ظهرت الحركة الابتداعية (الرومنتيكية) في القرن التاسع عشر، ونادى القائمون بها بوجوب ترك الآداب الإغريقية واللاتينية باعتبارها غريبة عن فرنسا، والرجوع إلى المصادر الفرنسية البحتة؛ لم يجدوا خيرًا من «السابوع» يتدارسونه ويستوحونه ويجددون مذاهبه.

هذه الحركة من الأهمية، بحيث تستحق أن نقف عندها قليلًا لنجمل بعض آرائها في تجديد الأدب، وسيرى القارئ في مبادئها ما يمكننا أن نستفيد منه في المرحلة الراهنة من حياتنا الثقافية.

(٥-١) السابوع وتكوينه

حوالي منتصف القرن السادس عشر ظهر أستاذٌ كبير اسمه دورا Daurat كان يدرس اللغتَين الإغريقية واللاتينية بإحدى المدارس، وكان من بين تلاميذه شابان هما: رونسار Ronsard وباييف Baif سيصبح لهما في الشعر شأنٌ كبير. وانتقل الأستاذ رئيسًا لمدرسةٍ أخرى، فتبعه الشابان النابهان. وفي المدرسة الجديدة تعرَّفا بشابَّين آخرين من أعلام المستقبل هما بللو Belleau وجودل Jodelle، وبعد قليل انضم إليهم في حلقة الدرس دي بلي Du Bellay.

وتابع هؤلاء الشبان الخمسة دروس أستاذهم في حماسةٍ بالغة، حتى ليروون أن رونسار وباييف كانا يتناوبان في الليل مائدة المذاكرة، فيحتلها رونسار إلى الساعة الثالثة صباحًا، ثم يوقظ باييف ليحل محله. وبلغ بهم فرح النفس بالتحصيل أن صاح أحدهم يومًا بأستاذهم عندما شرح لهم لأول مرة قطعة لشاعرٍ إغريقيٍّ كبير «لِمَ أخفيت عنا — أستاذنا! — هذه الكنوز إلى اليوم؟» وطلبةٌ قلوبهم في هذه الحرارة لم يكن بد من أن تطمح نفوسهم الفتية إلى أن يكتبوا بلغتهم أدبًا يستطيع أن يثبت عند المقارنة بالآداب الإغريقية واللاتينية التي أحبوها كل هذا الحب.

وهذا ما كان. فقد اجتمعت كلمتهم: رونسار، باييف، وبللو، جودل، دي بلي — ومعهم طبعًا أستاذهم دورا، ثم بونتيس دي تِيَّار Pontus de Tyard الذي انضم إليهم عندما علم بحركتهم العظيمة — اجتمعت كلمتهم على أن يجدِّدوا كما قلنا اللغة الفرنسية والشعر الفرنسي.

وسموا أنفسهم في بادئ الأمر «الفرقة» Brigade، وكان اسمًا متواضعًا لا يخلو من سذاجةٍ ونبل، ولكنهم كانوا فنانين، ورجال الفن لا يخلون قط من نوعٍ من الكبرياء اللطيف. ورأوا أنهم سبعة، وذكروا أن الإسكندرية قد شهدت في عصر البطالسة (بطليموس فيلادلف) سبعة من شعراء الإغريق كوَّنوا رابطة لتجديد الشعر الإغريقي، وسموا أنفسهم «بالسابوع» قياسًا على مجموعة من الكواكب التي تحمل هذا الاسم، فلمَ لا يسمون أنفسهم هم أيضًا «بالسابوع»؟ وهكذا تكوَّن الاسم وتكونت المدرسة.

وفي سنة ١٥٤٩م كتب دي بلي بالاشتراك مع رونسار دستورًا للجماعة بعنوان «دفاع[٥] عن اللغة الفرنسية وإثراء لها»، وهو كتابٌ عظيم الأهمية في تاريخ اللغة الفرنسية وأدبها، ولقد لقي الكتاب معارضة من أنصار اللغة اللاتينية، ولكن المعارضة لم تلبث أن خمدت. وانتصر «السابوع» انتصارًا رائعًا حتى لنرى رجاله يسيطرون على حياة فرنسا الأدبية أربعين عامًا لا ينافسهم في تلك السيطرة أحد يذكر. بل لقد جاوزت شهرتهم فرنسا فامتدت إلى أوروبا كلها، ولكن الموت لم يلبث أن تخطف أفرادهم الواحد تلو الآخر، حتى إنه لم يكد القرن السادس عشر ينتهي حتى كانت حركتهم قد تهافتت، بل ابتلعها نسيانٌ ظالم. وظل مجدها مطويًّا لم يبعث إلا في القرن التاسع عشر على يد الرومانتيكيين.

---

[٥] Défense et illustration de la Cangue française.

(٥-٢) مبادئ السابوع

يمكن إجمال مجهودات السابوع وتعاليمه فيما يأتي:

(١) الدفاع عن اللغة الفرنسية: وذلك لأن تلك اللغة كانت تعتبر عندئذٍ بمثابة لغةٍ عامية إلى جوار اللغة اللاتينية، وكان الأمر شديد الشبه بلغتنا العامية اليوم إزاء اللغة الفصيحة، وذلك مع ملاحظة أن اللغة الفرنسية كانت قد بعدت عن أصلها اللاتيني أكثر من بُعد لغتنا العامية الآن عن العربية الفصحى بكثير. وكان الكتاب والعلماء ينظرون إلى اللغة الفرنسية باحتقارٍ، ويرون أنها لا تستطيع أن تحلَّ محل اللاتينية. فانبرى لهم السابوع؛ ليثبت أن اللغات لا تمدح ولا تعاب في ذاتها، وإنما تمدح وتعاب بما كتب فيها، وليس غنى اللغة وفقرها إلا من عمل المتكلمين والكاتبين بها. ولقد كان فيما فعل الإيطاليون أمثال دانتي وبترارك وغيرهما خير مثلٍ يحتذى؛ فهؤلاء قد كتبوا عيون الأدب باللغة الإيطالية التي كانت تعتبر لغةً عامية كالفرنسية سواءٌ بسواء إلى جوار اللغة اللاتينية، فما على الفرنسيين إلا أن يعملوا كما عمل الإيطاليون، وسوف يكون في مؤلفات السابوع ما يثبت أن اللغة الفرنسية لا تقل صلاحية للأدب الرفيع عن اللغة الإيطالية إن لم تفُقها.

(٢) إثراء اللغة الفرنسية وآدابها، وذلك بالطرق الأربع الآتية:

(أ) الاستعارة من اللغتَين القديمتَين الإغريقية واللاتينية: ولقد اتهمهم خصومهم — بغير حق — بالإسراف في هذا الاتجاه، حتى قال الناقد الفرنسي بوالو «إن رونسار وجماعته قد أنطقوا ربة الوحي الفرنسية باللغتَين الإغريقية واللاتينية.» إشارة إلى كثرة تلك الاستعارات.

(ب) التجديد في الأوزان والقوافي: وقد كان اتجاههم العام في ذلك نحو الاطراد وإحكام الأصول، وإن لم يصلوا في ذلك إلى حدِّ التزمُّت الذي سيصل إليه فيما بعدُ الناقد ماليرب Malherbe، ونستطيع أن نضرب لذلك بعض الأمثال بقولهم بوجوب انتهاء المعنى عند مقطع الشطر في كل بيت، بحيث لا يكون هناك تدوير في المعنى، وأما القافية فيلحُّون في ضرورة إشباعها. وفي الأوزان حرصوا على أن يجعلوا الصدارة للوزن الطويل المكوَّن من اثني عشر مقطعًا، وهو الوزن المسمى بالإسكندري كما استعاروا من الإيطاليين «السونتا» البتركية.

(ج) فنون الشعر: لقد عمل السابوع على التخلي عن الفنون الشعرية الصغيرة كالمواويل وما شابهها من الأنواع التي سادت في القرون الوسطى، وعادوا إلى الفنون الكبيرة التي

عالجها اليونان والرومان القدماء كقصائد الهجاء والرثاء وشعر الرعاة وشعر الملاحم، بل والتراجيديا والكوميديا، وإن يكن إنتاجهم المسرحي ليس بشيءٍ إذا قيس بإنتاجهم الغنائي الذي خلدوا به.

(د) ضرورة العمل: وهذا مبدأ لعله من أنفع مبادئهم، فقد قالوا بأن خلق الأداة الشعرية من لغة وأوزان لا يكفي، بل لا بد من طول الجهد والمران حتى تسلس الأداة لهم، وعندهم أن العبقرية ذاتها لا تُغني، بل لا بد من مواصلة العمل، حتى تخرج العبقرية ثمراتٍ سليمة.

(هـ) محاكاة القدماء: وهذا هو طابع السابوع الواضح، فقد قالوا بأن المحاكاة هي خير وسيلة لتجديد الشعر الفرنسي. ولقد كان إعجابهم بقدماء الإغريق واللاتين لا حد له، وما كانوا يستنكفون من أن ينهبوا كنوزهم الأدبية نهبًا، حتى قالوا بمحاكاة الصياغة والموضوعات على السواء؛ ومن هنا كثر استخدامهم للأساطير القديمة. ولقد أثبت الزمن أنهم كانوا على حق؛ إذ أصبحت المحاكاة مدرسة للأصالة.

وكما قلدوا القدماء قلدوا كذلك الإيطاليين الذين كانوا قد سبقوهم إلى خلق أدبٍ جديد.

وسنعرض فيما يلي موجزًا لأكبر اثنين من أعلام ذلك السابوع المجيد:

(٦) رنسار Ronsard

ولد «بيير دي رنسار» Pierre de Ronsard في بلدٍ ريفيٍّ على ضفاف اللوار عام ١٥٢٤م، ومات سنة ١٥٨٥م. والعالم يعترف له بالزعامة بين الشعراء الأحياء، حتى لقَّبه معاصروه «أمير الشعراء». ولقد قضى رُنْسار أولى سنيه منغمسًا في شئون الحياة، فقد كان أبوه تابعًا في حاشية «فرانسس الأول»، والتحق رنسار بخدمة البلاط حين كان صبيًّا في عامه العاشر، فسافر إلى اسكتلنده وإنجلترا في حاشية السفراء الفرنسيين، كما التحق بالسفارات الفرنسية في فلاندر وهولنده وألمانيا، لكنه لم يلبث أن أصابه مرض أحدث في سمعه صممًا أعجزه عن العمل في مناصب الحكومة، فارتمى في أحضان الأدب لعله يجد في رحابه العزاء والسلوى. وتتلمذ «لدورا»، وزامله في الدراسة «دي بلاي» و«بيلو» و«بابيف» فكانت جماعةً قوامها هؤلاء الأربعة وأستاذهم خامسهم، ثم أضيف إليهم «جودل» و«بونتي دي تيار»، وبذلك اكتمل السابوع الذي أخذ على نفسه إصلاح اللغة الفرنسية والأدب الفرنسي، وأن تكون وسيلة الإصلاح دراسة الآداب القديمة والنسج على منوالها.

وأول ما أنتج السابوع ليدلوا على مذهبهم بطريقةٍ عمليةٍ هو «أغانٍ» للشاعر رُنْسار، ثم عقب ذلك بإنتاجٍ آخر هو «غراميات كاسندرا»، ثم أتبع ذلك بديوانٍ عنوانه «ترانيم»، ثم بطائفةٍ من المقطوعات الشعرية.

لم يلبث رُنْسار طويلًا بعد أن أخذ يقرض الشعر، حتى عظمت مكانته في القصر، وإن قصة لتروى في هذا الصدد عن «مرغريت سافوا» أخت هنري الثاني، أنها سمعت منشدًا في القصر يقرأ شعر رنسار في صوتٍ تهكمي، فجذبت منه الديوان جذبًا، وأخذت هي تنشد لأخيها الملك وحاشيته، فحكم الحضور جميعًا للشاعر بالعظمة، ثم أخذت شهرة الشاعر تزداد في القصر في أيام شارل التاسع. وقد أنفق رنسار بعدئذٍ عشر سنواتٍ ينتج للقصر قصائد الشعر في المناسبات المختلفة، كما ينتج لنفسه آنًا بعد آن. وأخيرًا ظهر في سنة ١٥٧٢م الجزء الأول من ملحمة «فرانسياد» التي كان يطمع أن يصل بها إلى ذروة الشعر، لكنه لم يوفق فيما أراد، ولعلها أن تكون أسوأ ما أنشد من شعر. ومات شارل التاسع وغادر الشاعر القصر، وقصد إلى إقليمه الريفي، وهنالك جادت قريحته بخير شعره في «قصائدَ غزلية» و«مقطوعاتٍ شعرية إلى هِلِنْ» وغيرهما.

كان رُنْسار أميرًا للشعراء في عصره، لكن النقد فيما بعدُ اختلف في تقدير أدبه اختلافًا بعيدًا، فلم يتورع خلفه «ماليرب Malherbe» أن يخرجه من زمرة الشعراء إخراجًا، ولم يتردد «بوالو Boileau» في الغض من شأنه، ولكن ما جاءت الحركة الابتداعية في القرن التاسع عشر، حتى أوشك رُنْسار على يديها أن يستعيد مجده كما كان في أيام حياته، وأصبحت آثاره إنجيلًا يقدسه أتباع «سنت بيف Sainte Beuve» وتلامذة «هيجو».

ومهما يكن من رأي النقد في رُنْسار فلا شك في أن مجده يبدو على حقيقته حين ننظر إلى مقدار ما أثر في خلفه، فقد تمكن بفضل دراسته للآداب القديمة أن يدخل على الأدب الفرنسي أبحرًا جديدة، وقد كان من أكبر عيوب الشعر في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وفي أوائل السادس عشر أن بذل الشعراء كل عنايتهم في ترتيب القوافي والمقطوعات، وأهملوا البيت الواحد إهمالًا تامًّا، فجاء رُنسار وجعل البيت وحدة القصيدة كما هو الشأن في الشعر العربي، ولعل ذلك نتيجة دراسته لشعر هوراس الذي ترى لكل مقطع فيه أثرًا في قوة البيت، ولكل بيت أثر في قوة المقطوعة. أضف إلى ذلك أن رنسار أطلق يده في إدخال كلماتٍ جديدةٍ من اليونانية واللاتينية، وألوان من التعبير لم تألفها أسماع الفرنسيين، ثم احتفظ مع ذلك بكلماتٍ فرنسيةٍ قديمةٍ لها روعة في التصوير. وكان مما يميزه كذلك إسراف في استخدام صيغة التصغير، وكان هذان الجانبان الأخيران، الكلمات

القديمة وصيغة التصغير، مما امتدت إليه يد النقاد في القرن السابع عشر بالحذف، ومع ذلك فقد بقي لما أدخله رنسار من تغيير وتعديل على الشعر الفرنسي أثرٌ عميق ولونٌ ناصع نلمسه فيه كلما نهض واستقام بعد ركودٍ وانحلال.

وهاك نماذج من شعره:

«ماري» استيقظي، ما هذا الكسل؟
ها هي ذي القبَّرة المرحة في السماء تغني،
ها هو ذا البلبل الشجي نوَّاحٌ من الحزن،
ما أرقَّ شجوه وهو جالس فوق الأسل!

* * *

هبِّي انهضي نشهد العشب ولؤلؤه الندَي،
نشهد البراعم تاجًا لشجيرة وردٍ قد مَلَكْتِها،
نشهد القرنفلات الصغيرة الجميلة التي سقيتِها
ليلة الأمس كأنما كنتِ حالمةً يدًا.

* * *

لما أويتِ إلى الفراش مساء الأمس استحلفتُ عينيك
أن تبكرا عني هذا الصباح فتنفضا الكرى من فوق جفنيك،
لكن لذيذ النوم عند العذارى في السحر.

* * *

ظل مطبقًا في السبات الحلو عينيك،
فا هأنا ذا ألثم العينين، ثم جميلَ ثدييك،
مائة قبلة تعلمك النهوض وقت الفجر.

ومن أناشيده:

إلى كاسندرا

هيا بنا يا عزيزتي الصغيرة نشاهد الوردة
هل فتحت هذا الصباح
رواءَها الأرجواني للشمس،

ولم تفقد خلال المساء
ثنيات ثوبها الأرجواني،
أو لونها الذي يماثل لونك؟
وا حسرتاه! انظري يا صغيرتي
كيف انتثر جمالها
في هنيهةٍ قصيرة!
وفي هذا المكان، وا حسرتى وا حسرتى!
أواه، ما أقساك أيتها الطبيعة!
أتذوي زهرة كهذه الزهرة،
فلا تعمر إلا يومًا من الصباح إلى المساء؟
صدقيني أي صغيرتي!
إذا كنت من عمرك في زهرته،
أو كنت من عمرك في يانع خضرته
فاقطفي، ثم اقطفي ثمرات الشباب؛
فسيذوي بالشيخوخة جمالك كما ذوت هذه الزهرة.

(٧) دي بلاي Du Bellay

ويأتي «دي بلاي» بعد رنسار، بل ربما تفوق عليه إذا اتخذنا أساسًا للمفاضلة اطراد الجودة لا ضخامة الإنتاج وتنوُّعه، وقد كان يصغر رنسار بأعوامٍ قلائل، وزامله في الدراسة الأدبية على يدي «دورا»، وقد ذكرنا من قبلُ منهاجه الذي عبَّر فيه عن مبادئ السابوع، ثم لم يلبث أن أخرج ديوانًا يطبق فيه تلك المبادئ عنوانه «مقطوعاتٍ شعرية إلى أوليف» قصد به إلى حبيبته «فيول»،[٦] وحدث بعد ذلك بقليل أن سافر إلى إيطاليا في صحبة عظيمٍ من أقربائه بالسلك السياسي، إلا أنه لأمرٍ ما فَقَدَ عطف قريبه ذاك، وأخذت تتوارد عليه العقبات والمصاعب، وعندئذٍ أخرج ديوانًا آخر من مقطوعاتٍ شعرية عَنْوَنَه «حسرات»،

[٦] يلاحظ أنه استخدم نفس الأحرف في Viole بعد تقديمٍ وتأخير، فأصبحت Olive، وهو الاسم الذي في عنوان الديوان.

ولم تَطُل بعد ذلك حياته فوافته منيته عام ١٥٦٠م، وهو لم يعدُ الخامسة والثلاثين من عمره.

وكانت إقامته بإيطاليا قد أوحت إليه بخير ما أنشد من شعر، وهي قصيدة «آثار روما» التي ترجمها «سبنسر» إلى الإنجليزية، وكذلك من آياته قصيدة «الذاري» وقصيدة «رثاء على قبر كلبٍ صغير»، وقصيدة «ملاهي الريف»، وكلها من جيد الشعر. فلئن فَوَّت الأجل القصير على «دي بلاي» أن يكون غزير الإنتاج فقد عوَّضته العبقرية جودةً، حتى أُطلق عليه «أبولو السابوع» إذ كان أجودهم شعرًا، كما كان أقواهم نثرًا.

وهاك نماذج من شعره:

رثاء على قبر كلبٍ صغير

تحت هذه البقعة الخضراء
التي يغطيها السوسن والورد
يرقد «بيلوتون» الصغير.
كان شَعره الناعم
يغطي ظهره وبطنه والفخذ بفراءٍ متموجةٍ بيضاء.
أفطس الأنف كبير العينين
لم يكن فيهما أذى،
طويل الأذن يكسوها الشعر
الحريري المائج،
في ذنبه ذؤابةٌ صغيرة
كأنها الباقة الصغيرة،
دقيق الساق والقدم
إنه لأظرف من قطة
تداعب صغارها.
أثداؤه أربعة صغار،
وأسنانه عاجية دقاق،
وله لحيةٌ سوداء
تتدلى تحت فمه العذب،

كل هذا، كل محياه الباسم،
كل جماله من رأسه إلى القدم،
سِمات هذا الكلب،
وإن كلبًا له ذاك الجمال
حري أن يكون له قبر أجلُّ وأجمل.

ومن شعره في حبه لوطنه:

سعيد من طاف في رحلةٍ جميلةٍ كما فعل يوليسيز،
أو كما فعل الذي نال الجزة الذهبية جزاء،[٧]
ثم عاد وقد عرك الأيام تجربةً ومرانا؛
ليقضي بين عشيرته بقية عمره

* * *

ويح نفسي! متى تبصر عيناي من بلدي مداخنه
ترسل في الهواء دخانها، متى؟
متى أرى حديقة داري المتواضعة
وهي عندي تعدل إقليمًا بأسره، وأكثر؟

* * *

أحبُّ إليَّ دارٌ بناها أجدادي
من وجهاتٍ فخمةٍ لقصورٍ رومانية
فالأردواز الناعم في داري أحب إليَّ من مرمر القصور.

* * *

إن اللوار يشقُّ بلادي — بلال الغال — خير عندي من «تَيْبَرْ» اللاتين،
و«ليريه» الصغير خير من قمة بالاتان[٨]
والجو الرقيق في «إنجو» أفضل من هواء البحر.

[٧] الإشارة هنا إلى «جيسُنْ» في أسطورةٍ يونانية، كان قد ربح جزةً ذهبية، وقام برحلةٍ مغامرة.
[٨] «بالاتان» أحد الجبال السبعة التي قامت عليها روما أول ما نشأت.

(٨) كلفن Calvin

لقد كان رابليه — كما أسلفنا — يمثل النهضة الأدبية في كل خصائصها، يمثلها في وجهة نظرها إلى مشكلات الدين والفلسفة، وهي نظرة يشوبها الشك والحيرة، ويمثلها في إخلاصها للعلم القديم والأدب القديم، ويمثلها في محاسنها للانغماس في الحياة وشئونها، ثم يمثلها في نزوعها إلى الاغتراف من متعة الدنيا ولذائذها.

هذه خصائص أربع تميز الروح السائدة في عصر النهضة الفرنسية، تجمعت كلها في رابليه، لكنها تفرقت في الكتَّاب الناثرين الأربعة الذين ظهروا في النصف الثاني من القرن السادس عشر، وهم «كلفن» و«أَمْيو Amyou» و«مونتيني Montaigne» و«برانتوم Brantome» نعم إن مونتيني كاد يمثل العناصر الأربعة كلها في النصف الثاني من ذلك القرن كما تمثلت في رابليه في نصفه الأول، لكن عنصرًا منها كان له الرجحان على غيره في أدب مونتيني، وذلك هو الميل إلى الشك الفلسفي، وكان كلفن أول من عني بمسائل الدين في نثرٍ أدبي، أما «أَمْيو» فتتمثل فيه الدراسة المنظمة للآداب القديمة، وظهر في «برانتوم» الميل إلى شئون الحياة العملية وما فيها من طيبات.

وسنكتفي من هؤلاء الأربعة الناثرين باثنين: كلفن ومونتيني.

ولد «كلفن» عام ١٥٠٩م، وأخذ يدرس الدين في سنٍّ مبكرة، وكان له في دراسته تقدمٌ ملحوظ، ثم لم يلبث أن تحول إلى دراسة القانون، لكن اهتمامه لم يزل متجهًا إلى دراسة الدين، وقد صادفت المذاهب الجديدة التي دعا إليها المصلحون من نفسه قبولًا حسنًا، لكن سرعان ما تجهَّم له وجه الزمان، فغادر فرنسا عام ١٥٣٤م قاصدًا مدينة «بال Basle» حيث جدَّ في دراسة اللغة العبرية، وهنالك نشر كتابه «شرائع الديانة المسيحية»، ثم انتهى به الأمر إلى الإقامة في جنيف، حتى وافته منيته عام ١٥٦٤م.

كان كتاب «الشرائع» أهم ما أنتج كلفن في الأدب والدين على السواء، وقد كتبه باللاتينية أول الأمر، ثم ترجمه بعد أربعة أعوام إلى الفرنسية، فكان بغير شكٍّ أول كتاب جدي كتب بالنثر الفرنسي، وكانت له قيمةٌ عظيمة في الأدب، وهو مصطبغ بالخصائص اللاتينية في الصياغة والإنشاء، فالثروة اللفظية التي يستخدمها كلفن في هذا الكتاب — على خصوبتها وتنوُّعها — هي في صميمها فرنسيةٌ خالصة، وأما الصبغة اللاتينية فظاهرة في طريقة بناء الجمل لا في اختيار الألفاظ، وكانت هذه الطريقة الجديدة في إنشاء العبارة ذات خطرٍ عظيم؛ لأن الفرنسية — كسائر اللغات الدارجة على الألسن إذ ذاك — كانت في طرق التعبير فقيرةً عاجزة، فتركيب الجملة كان تركيبًا خاليًا من أصول الفن، يصلح

للحديث، ولكن لا يصلح لمعالجة موضوعٍ رصين يناقش نقطةً معينة بالدليل والبرهان؛ لهذا أخذ كلفن يصبُّ عباراته الفرنسية في قالبٍ لاتيني، وأخرجها في اطرادٍ من الصياغة لم تعهده اللغة الفرنسية من قبلُ، وبهذا أكسب اللغة سلاسة ووضوحًا لم يستعصيا على قلمه، حتى في الجمل الطويلة، وهما خاصتان لم تعرفهما بعض اللغات الأوروبية — بما في ذلك اللغة الإنجليزية — في نثرها إلا بعد ذلك التاريخ بزمانٍ طويل. ولا بد أن نضيف إلى السلاسة والوضوح صفة ثالثةً امتاز بها كلفن في نثره، وهي تخلصه من أكبر عيوب النثر الفرنسي، وأعني به الميل إلى الأسلوب الخطابي في الكتابة، ومع ذلك فهو لم ينبذ المحسنات البديعية نبذًا مطلقًا، إنما زخرف نثره بما تقتضيه أوضاع الفن والذوق السليم. فإذا عرفت أن كلفن قد فرغ من كتابه هذا قبل أن يبلغ السابعة والعشرين من عمره، استطعت أن تقدر مبلغ قدرته ونبوغه؛ إذ أمكنه برغم فورة الشباب أن يُجْري قلمه متزنًا هادئًا في موضوعٍ جادٍّ رصين.

ويتألف كتاب «الشرائع» من أربعة أجزاء؛ الأول: موضوعه «الله»، والثاني: «التكفير عن الخطيئة» أي مهمة المسيح، والثالث: في نتائج تلك المهمة الكبرى، والرابع: في إدارة الكنيسة. والغرض من الكتاب كله أن يؤيد مذهب الجبر والخطيئة الأولى، ومهاجمة بعض عقائد الكنيسة الكاثوليكية.

وهاك صفحة من هذا الكتاب:

معرفة الله

إن حكمة الإنسان تتألف من جزأين لا ثالث لهما: معرفة الله ومعرفة أنفسنا، وإن ما بالإنسان من ضعفٍ وجهلٍ وفسادٍ ليذكره بأن أسطع أضواء الحكمة والفضيلة والخير لا تجتمع إلا في «المولى» دون سواه، وبديهي أن الإنسان يستحيل عليه أن يعرف نفسه معرفةً صحيحةً إلا إذا تأمل وجه الله، ثم هبط بعد تأمله إلى نفسه يتفكر فيها.

ليس من شكٍّ في أن العقل البشري قد جُبِل على إدراك الله على نحوٍ ما، وقد أصاب شيشرون — برغم وثنيته — في قوله إنك لا تجد أمة بلغت من الهمجية مبلغًا لا يمكنها من الاعتقاد بوجود الله، بل إن الوثنية نفسها لتنهض دليلًا على ذلك.

فالتجربة تدل على أن يد الله قد غرست العقيدة الدينية في نفوس الناس جميعًا، لكن قلَّ بين الناس من يتعهد تلك البذرة المغروسة في قلبه، فمن الناس

من يهيم في الخرافات، ومنهم من تشاء له تعاسته أن يفرَّ من الله فرارًا، وطائفة منهم تفكر في الله برغم أنوفها، وهي لا تدنو من الله دون أن تُجْتذب إلى حضرته اجتذابًا.

ولما كان كمال النعمة لا يتم إلا بمعرفة الله، فقد شاء — سبحانه — ألا يكتفي بغرس بذور الدين في نفوسنا، بل أراد أن يتجلى بكمالاته في بناء الكون بأجمعه، وأن يظهر نفسه كل يوم أمام أبصارنا، حتى لا نستطيع أن نفتح الأعين دون أن نضطر اضطرارًا إلى رؤيته، نعم إن حقيقته فوق إدراك العقول، لكن جلاله منقوش على كل آية من آياته بأحرفٍ ساطعة، حتى لا يسع إنسانًا كائنًا ما كان غباءً وجهلًا، أن يتخذ الجهل ذريعة.

ولعل أقبح منظر لعقوق الإنسان أنك تراه — برغم ما يحمل في شخصه من مصنعٍ يموج بأعمال الله — قد انتفخت أوداجه كبرًا يدل أن يلهج بحمد الله. ما أقل من يفكر في الله حين يشخص ببصره نحو السماء، أو يرسله إلى الأفق البعيد! فعبثًا — بسبب غبائنا — ما يعرض الكون أمامنا من سُرُج وهاجة أضيئت لتدل على جلال خالقها!

لهذا كان لا بد لنا إلى جانب الكون من مُعين آخر يهدينا سواء السبيل، نحو الله خالقنا، فأضاف الله «كلمته» ضوءًا جديدًا يكشف لنا عن سر خلاصنا بفضله.

(٩) مونتيني Montaigne

كاتبان كان لهما التفوق في النثر الفرنسي إبان القرن السادس عشر، وهما بين أدباء العالم كله في الطليعة من حيث الإبداع والابتكار، وهما «رابليه» و«مونتيني»، وقد عاش رابليه في النصف الأول من القرن السادس عشر، وعاش مونتيني في نصفه الثاني. وكانت طبيعتاهما على أشد ما يكون التباين؛ فرابليه لعوب طروب، ومونتيني جادٌّ ساخرٌ متأمل. والأرجح أن مونتيني لم يطالع ما كتبه سلفه العظيم؛ إذ شغلته الآداب القديمة، وكان يزدري كل ما أنتجته القريحة الفرنسية الخالصة. ومع هذا الاختلاف بين الرجلَين، فقد تعاونا على خلق النثر الفرنسي، وكان لهما أثرٌ عظيم في الأدباء الإنجليز، كما كان لهما أعمق الأثر في الأدب الفرنسي.

«هيا امرحوا يا بَنيَّ، ولتفرح قلوبكم.» تلك كانت رسالة رابليه إلى الناس. أما زميله مونتيني فلم يكن يعنيه في كثيرٍ أو قليل أن يمرح الناس أو لا يمرحوا، وعكف هادئًا على نفسه يستوحي خواطره ومشاعره، وانكبَّ صامتًا على كتبه يقرأ ما خلَّف الأقدمون، وكان مونتيني هو رب المقالة الأدبية وخالقها في الأدب الأوروبي؛ ولهذا كانت «المقالة» هي القالب الأدبي الوحيد الذي نستطيع أن نتعقبه إلى مُنْشئه وإلى يوم مولده. أما الرواية التمثيلية والقصيدة الغنائية والقصة القصيرة أو الطويلة، فتضطرب أوائلها وأصولها في ظلام الماضي، بحيث لا تجد رجلًا واحدًا بعينه ينفرد بخلق هذه الصورة الأدبية أو تلك، وإذن «فالمقالة» وحدها هي التي يحدد لها التاريخ مولدًا، لم تعرفها قبله أقلام الكتَّاب، وظهرت بعده عند كثير من الأدباء.

ولد «ميشيل دي مونتيني» بين الساعة الحادية عشرة والساعة الثانية عشرة من اليوم الثامن والعشرين من فبراير عام ١٥٣٣م، وكان ثالث أبناء أبيه التسعة، لكن مات أخواه الأكبران فآلت إليه ضيعة الأسرة، وتلقى تعليمه في سنٍّ مبكرة، فدرس اللاتينية بالمحادثة في سنٍّ صغيرة، ثم درس اليونانية على سبيل التسلية، ولما بلغ السادسة عشرة دخل كلية في بوردو، حيث قضى سبع سنواتٍ أكمل فيها دراسته. ولسنا ندري إلا قليلًا عن حياته في أعوام شبابه. ثم نعود فنلتقي به في شهر مارس عام ١٥٧١م، وكان عمره ثمانية وثلاثين عامًا، إذ ضاق صدره بضجيج العالم الصخَّاب وفَر إلى قلعته يأوي إلى برجها الهادئ، وأخذ يحدث نفسه عن نفسه، وعندئذٍ ولدت «المقالة» الأدبية.

ظهر الكتابان الأولان من مجموعة «المقالات» عام ١٥٨٠م، ثم لم يلبث بعد ذلك أن تعاورته الأمراض، فارتحل إلى إيطاليا وسويسرا وألمانيا، وسجل هذه الرحلات في يوميات ليست بذات خطر من الوجهة الأدبية. وبينا هو في رحلته جاءه نبأ تعيينه عمدة لمدينة بوردو؛ فأسرع بالعودة إلى وطنه. وما جاء عام ١٥٨٨م، حتى نشر الجزء الثالث من «المقالات»، ومات بعد ذلك بأربعة أعوام، بعد أن أنجب أطفالًا كثيرين ماتوا جميعًا إلا ابنةً واحدة، وقد تبنى فتاة اسمها «جورني Gournay» سيكون لها شأن في الجيل المقبل، وهي أول من نشرت مؤلفات مونتيني كاملةً بعد موته.

ولسنا نستطيع في هذا المقام أن نلخص ما كتبه مونتيني تلخيصًا وافيًا؛ وذلك لأن موضوعاته أشتات لا تربط بينها فكرةٌ عامة أو آصرةٌ واحدة، اللهم إلا وحدة الروح وطريقة التفكير.

قلنا إن مونتيني كان أول من كتب «المقالة» الأدبية بالمعنى الذي يفهمه الأدب الحديث من هذه الكلمة، وأعجب العجب أن أول كاتب للمقالة هو أعظم كُتَّابها، فقد حاول أن

يقلده فيها كثيرون، لكن لم يُصِبْ فيها التوفيق إلا قلةٌ ضئيلة، وهنا نرى لزامًا علينا أن نقول كلمةً في أصول المقالة الأدبية كما تفهمها الآداب الأوروبية؛ لأن المقالة توشك أن تكون في مصر القالب الوحيد الذي يصب فيه الأديب خواطره ومشاعره.

يراعى في المقالة الأدبية أنها على غير نسقٍ دقيق من المنطق، أعني أن تكون أقرب إلى قطعةٍ مشعثة من الأحراج الحوشية منها إلى الحديقة المنسَّقة المنظَّمة، فكاتب المقالة الأدبية على أصح صورها، هو الذي تكفيه ظاهرةٌ صغيرة مما يعجُّ به العالم من حوله، فيأخذها نقطة ابتداء، ثم يسلم نفسه إلى أحلام يأخذ بعضها برقاب بعض، دون أن يكون له أثرٌ قوي في استدعائها عن عمدٍ وتدبير، حتى إذا ما تكاملت من هذه الخواطر المتتابعة صورة عمد الكاتب إلى إثباتها في رزانة لا تظهر فيها حدة العاطفة.

ويشترط في كاتب المقالة الأدبية أن يكون لقارئه مُحَدِّثًا لا معلمًا؛ بحيث يجد القارئ نفسه إلى جانب صديق يساعده لا أمام معلم يعنفه. يشترط في كاتب المقالة الأدبية أن يكون لقارئه زميلًا مخلصًا يحدثه عن تجاربه ووجهة نظره، لا أن يقف منه موقف الواعظ فوق منبره، أو موقف المؤدِّب يصطنع الوقار، حين يصب في أُذن سامعه الحكمة صبًّا ثقيلًا. يشعر القارئ وهو يطالع المقالة الأدبية أنه ضيف قد استقبله الكاتب في حديقته ليمتعه بحلو الحديث، لا أن يحسَّ كأنما الكاتب قد دفعه دفعًا عنيفًا إلى مكتبته ليقرأ له فصلًا من كتاب.

وما دمنا نشترط في المقالة الأدبية أن تكون أقرب إلى الحديث والسمر منها إلى التعليم والتلقين، وجب أن يكون أسلوبها عذبًا سلسًا دفَّاقًا، أما إن أخذت تُجمِّل نبرات اللفظ هنا وتُزخرف تركيب العبارة هناك، كان ذلك متنافرًا مع طبيعة السمر المحبَّب إلى النفوس. هذا من حيث الشكل، وأما من حيث الموضوع فلا يجوز عند الناقد الأدبي أن تبحث المقالة في موضوعٍ مجرد، ولا بد أن تعبر عن تجربةٍ معينة مسَّت نفس الأديب، فأراد أن ينقل الأثر إلى نفوس قرائه. ومن هنا قيل إن المقالة الأدبية قريبة جدًّا من القصيدة الغنائية؛ لأن كلتيهما تغوص بالقارئ إلى أعمق أعماق نفس الكاتب أو الشاعر، وتتغلغل في ثنايا روحه، حتى تعثر على ضميره المكنون. وكل الفرق بين المقالة والقصيدة الغنائية هو فرق في درجة الحرارة والإيقاع، تعلو وتتناغم فتكون قصيدة، أو تعتدل وتتناثر فتكون مقالة أدبية.

هكذا كانت مقالة مونتيني، يتخذ من موضوعها نقطة ابتداء أو يبدأ بعبارةٍ مقتبسة، ثم يطلق خواطره إطلاقًا حرًّا من القيود، فيستطرد إذا ما اعترضته نقطة أخرى في

طريقه، ثم يستطرد ثانيةً فثالثة، أو يعود إلى مجرى حديثه بغير ضابط ولا نظام. ومن مميزاته في الكتابة كثرة الشواهد، التي يستقيها من الآداب القديمة. على أن أوضح ما يميزه طابعان؛ الأول: صراحةٌ جريئة في مناقشة شئونه الخاصة، وفي عرض نفسه أمام القارئ عارية لا يخفيها ستار، والثاني: نغمة من الشك الخفيف تراها شائعة في كل ما كتب.

يقول «مونتيني» إني أتحدث إلى القرطاس كما أحدث أول رجل أصادفه. ويقول أيضًا: «إن نفسي هي أساس كتابي.» فمقالات مونتيني هي نفسه أراقها على الورق، وقد أجاب هنري الثالث حين امتدح له كتابه بقوله: «إنني وكتابي شيء واحد.» فهو في «المقالات» يشرح دخائل نفسه ودقائقها، تلك الدقائق التي لا ينفذ إليها إلا كل أديبٍ ثاقب النظر، ويُميط عنها اللثام ويعرضها لنا في جلاءٍ ووضوح، لا يخشى في نقده عرفًا ولا عقيدة، وكان مونتيني يقول: «أنا الحقيقة!» يقصد بذلك أنه لا يعرف شيئًا معرفةً صحيحةً غير نفسه، ثم يقول: «لم أرَ في العالم كله ما يثير فيَّ العجب والدهشة أكثر من نفسي، إن المرء ليتعود نفسه بطول عشرتها فينسى غرابتها، ولكني كلما عرفت نفسي زاد عجبي من عيوبي وقَلَّت قدرتي على تفسيرها.»

وكان مونتيني شكاكًا يرتاب في أوضاع عصره، ولكنه في الوقت نفسه أميل إلى الإيمان بالطبيعة البشرية، فتراه يسرع إلى تصديق ما يُرْوى له عن نزوعها إلى الخير، وليس هذا التناقض في وجهتَي نظره إلا تناقضًا في الحياة نفسها، هو تناقض لا بد منه لمن يشهد الحياة في حالاتٍ نفسيةٍ مختلفة. ولعل مونتيني أول أديب غربي أدرك ما في الإنسان من تناقض، وعنه أخذ كبار الأدباء الذين درسوا الطبيعة البشرية من أمثال شيكسبير وسيرفانتيس وراسين، فكأنَّ مونتيني يقدم لهم المبادئ النفسية التي يبنون على أساسها ما يكتبون من قصص ومسرحيات، فليس العاشق عنده عاشقًا فحسب، وليس الشجاع شجاعًا خالصًا، وليس الجبان جبانًا دائمًا، وإنما قد يجمع الفرد في شخصه بين هذه الصفات جميعًا، بل قد تتألف نفسه من الأضداد والنقائض.

وكتاب «المقالات» مؤلف من ثلاثة أجزاء، وتختلف مقالات الجزء الأول عن مقالات الجزء الأخير اختلافاتٍ شتى، أوضحها الاختلاف في الطول، ففي الجزء الأول سبع وخمسون مقالة، طول الواحدة منها نحو عشر صفحات من قطعٍ متوسط، وفي الثاني ست وثلاثون مقالة طول الواحدة منها اثنتا عشرة صفحة، وقد كُتِبَ هذان الجزءان في وقتٍ واحدٍ تقريبًا، أما الجزء الثالث ففيه ثلاث عشرة مقالة طول الواحدة منها يزيد على أربعين صفحةً في المتوسط.

لقد قال «مونتيني» عن نفسه: «لست بالفيلسوف» وهذا قول صواب لو كانت الفلسفة نظامًا فكريًّا مرتَّب الحجج متساوق المقدمات والنتائج، ولكنه فيلسوف لو كانت الكلمة تعني من يحب الحكمة وينشدها. وقد جاء «مونتيني» بعد «رابليه» بنحو نصف قرن، ولم يَشُبْ أسلوبَه ما شاب أسلوب زميله من فُحْشٍ في القول، وإقذاعٍ في السخرية، لكنه أيضًا لم يكن له ما كان لزميله من فكاهةٍ لطيفةٍ وابتهاجٍ ومرحٍ بالحياة. رأى المذاهب الدينية تصطرع فوقف بينها يرقب ولا يميل هنا أو هناك، ويقول: «إنها لنقيصة ممقوتة أن يظن الرجل بعقيدته متانة الأساس، وأن يعتقد أن نقيض تلك العقيدة لا يكون موضع التصديق والإيمان أبدًا.» فقد كره مونتيني العصبية الدينية، وكره ألوان القسوة وفظائع التعذيب التي كانت شائعة في عصره، استمع إليه يقول في مقال «عن القسوة»: «أما أنا فلم أحتمل قط أن أرى — بغير عطف وأسى — حيوانًا مسكينًا بريئًا يتعقبه المتعقب ليفتك به، وقد يكون غير ذي أذًى، لم يسئ إلينا البتة، ولم يملك ما يدافع به عن نفسه، وكثيرًا ما يأخذ الأعياء وَعْلًا هاربًا، وأن تخور قواه، فلا يجد أمامه حيلةً سوى أن يستسلم ويُسْلم نفسه إلى متعقِّبيه، وكأنما يترقرق في عينه الدمع ضارعًا يطلب الرحمة.

فبالدماء من حلقه وبالدمع من مآقيه.
يصيح كأنما يستمطر الرحمة من قانصيه.

ذلك منظر لم أشهده إلا أثار فيَّ الحزن، فقلما يقع لي الحيوان حيًّا دون أن أردَّ له حريته السلبية. وكم وَدَّ فيثاغورس أن يشتري الأسماك من صائديها، والأطيار من بائعيها ليطلقها حرة كما كانت.»

وهاك نماذج أخرى من مقالاته توضح طريقته في التفكير:

في عدم المساواة

يقول بلوتارك في بعض ما كتب إنه لا يجد بين الحيوان والحيوان مثل هذا الفارق البعيد الذي يراه بين الإنسان والإنسان، وهو في مثل ذلك يشير إلى عقل الإنسان وصفاته الذاتية. وإني لأحب أن أضيف إلى ذلك أن الفارق بين إنسان وآخر قد يكون أبعد مما بين أدناهما وبين الحيوان، وأن هنالك في التفاوت بين النفوس درجات قد تبلغ ما بين الأرض والسماء.

وأما تقويم الرجال بأقدارها، فليس أعجب من أن الإنسان وحده دون سائر الكائنات لا يقوِّم نفسه بما فيه من أهم الصفات، فبالسرعة والقوة نمتدح الجواد، لا بما في عُدَّته من زخرف وزينة، ونثني على الكلب السَّلوقي لخفَّته لا لجمال طوقه، ويعجبنا من الصقر جناحه لا أجراسه، فلماذا لا نَقْدُرُ الإنسان — على هذا النحو — بمواهبه؟ قد تكون له حاشيةٌ عريضة من الأتباع، قد يسكن قصرًا باذخًا، قد يكسب مالًا كثيرًا، قد يكون له بين الناس جاه وسلطان، ولكن وا أسفاه إن كل ذلك عنه لا فيه، إنك إذا اشتريت حصانًا، فإنك تفحصه عاريًا من سرجه وغطائه، فلماذا لا تُعنَى في حكمك على رجل إلا بلفائفه؟ إنك تقدر السيف بخصائص حدِّه لا بقيمة غمده، فيجب كذلك أن تقوِّم الإنسان بمخبره لا بمظهره.

فليتجرد الإنسان مما يملك من مالٍ وسلطانٍ مما هو خارج النفس لا داخلها، وليعرض نفسه في غلالةٍ لنرى: أَلَه جسمٌ سليم؟ كيف حال عقله؟ أهو متزن قدير لم يصبه الفساد؟ هل أُعِدَّ في كل ملكاته إعدادًا طيبًا؟

في نفع الثياب

كنت أفكر — في هذا الشتاء الذي بلغ بَرْدُهُ الزمهرير — فيما إذا كانت حياة العُري عادةً فرضتها حرارة الهواء في البلاد المستكشَفة حديثًا، أم العري حالة أصيلة في طبيعة الإنسان. ورأيي أنه كما أن كل صنوف النبات والأشجار والكائنات الحية قد أعدتها الطبيعة لحماية أنفسها بين عاديات الجو بكل أنواعها؛ فكذلك نحن، ولكننا كهؤلاء الذين يطفئون نور النهار بالضوء الصناعي؛ إذ أتلفنا ما خلعته علينا الطبيعة بما استعرناه، فهنالك من الأمم من يعيش تحت سماءٍ كسمائنا، في جوٍّ مثل جو بلادنا، بل أشد منه بردًا، ولا يعرفون الثياب، أضف إلى ذلك أن أرقَّ أجزائنا مكشوفةٌ عارية، وأعني العينَين والوجه والفم والأنف والأذنَين، ولا يزال الفلاحون في الريف — كما كان أسلافنا — يكشفون صدورهم، ولو كنا بطبيعة أجسامنا في حاجةٍ إلى الأثواب والسراويل، لحصَّنَت الطبيعة أجزاءنا التي تركتها معرضة لضربات الفصول، فكستها جلدًا كثيفًا كما فعلت في أطراف الأصابع وباطن الأقدام.

سأل رجلٌ أحد الدهماء وهو يجول في الشتاء عاريًا إلا من قميص لَفَّه حول جسده، وكان رغم ذلك مرحًا مقبلًا على الحياة كما يفعل من دثر نفسه

بالفراء حتى أذنَيه، سأله عن ذلك، فأجاب الرجل العاري: «أوليس وجهك عاريًا كله يا سيدي؟ إذن فصِّور لنفسك أني وَجْهٌ كُلِّي ...»

الخوف

أولئك الذين هم في خوفٍ متصل خشية أن يضيع ما يملكون، أو أن يُلْقى بهم في مطارح النفي، أو أن يذلوا خاضعين، إنما يعيشون في عذابٍ موصول وركودٍ دائم، وهم بذلك كثيرًا ما يفقدون لذة الشراب والطعام والراحة، على حين ترى الفقراء والمبعدين والخدم الخاضعين يعيشون في أغلب الأحيان كما يعيش سواهم في مرح لا يعرف الهموم.

المجد

قَلِّب النظر في حماقات العالم، تجد السعي وراء الشهرة والبحث عن المجد أوسعها انتشارًا وأكثرها عند الناس قبولًا، فترانا أمام رغبتنا في المجد نهمل ونزدري الثراء والأصدقاء والراحة والحياة والعافية (وهي أشياء لها أثرها وقدرها)، نزدري كل هذا لنتعقَّب خيالًا موهومًا، ولنتبع صوتًا أجوف ساذجًا لا يتجسد في جسم، ولا يتماسك في حقيقة ...

وهكذا تقرأ «المقالات» التي دبَّجها يراع مونتيني فتحسبك مستمعًا إلى حديثٍ ممتعٍ من محدِّثٍ ماهر، وقد ترجمها إلى الإنجليزية «فلوريو Florio» في أوائل القرن السابع عشر. وكان فلوريو يتقن كثيرًا من اللغات، فهو إيطالي الأصل، وكان يعلِّم الإيطالية والفرنسية في جامعة أكسفورد، وقد استطاع أن يجعل من مونتيني قطعةً خالدة في الأدب الإنجليزي.

الفصل الثالث

النهضة في ألمانيا

للألمان أدبٌ قويٌّ غزير، لكنه لا يستمد قوته — كغيره من الآداب — من طائفةٍ من الأعلام البارزين، بل يستمدها مما بينه وبين الشعب الألماني من صلةٍ وثيقةٍ لا تجد لها مثيلًا في سائر الشعوب، فللأمة — عادةً — تراثٌ ضخم من الشعر الشعبي والقصص الشعبي، يُعبِّر بها العوام عن أمانيهم وآلامهم الفطرية التي لم تصقلها المدنية، ولم تشذبها يد التهذيب، ولكن كلما سارت المدنية شوطًا إلى الأمام، وكبحت جماح الدوافع والنوازع الغريزية الفطرية، ازداد الناس نفورًا من أدبهم الشعبي ليلتمسوا التعبير عن عواطفهم عند الأدباء المحترفين، وفي ذلك بالطبع تكلف وتصنُّع. ولهذا ترى في تاريخ الأدب حينًا بعد حين جماعة من المصلحين تضيق صدورهم بهذا النفاق المصطنع، فتنادي بضرورة العودة إلى الأدب الشعبي، أو ما يماثله بساطة وصدقًا، كما حدث في أول القرن التاسع عشر في إنجلترا.

أما في ألمانيا فلم تنفصم قط تلك الروابط الوثيقة التي تصل قلوب الناس بالشعر الشعبي والأساطير القومية. ومن هنا كان الشعر في ألمانيا عاملًا قويًّا في تكوين عواطف الشعب ونزعاته العقلية، ومن هنا أيضًا كاد الأدب الألماني قبل نهاية القرن الثامن عشر لا يسترعي أنظار العالم لشعبيته الصميمة، وكان البحث في تطور الأدب الألماني أمرًا شاقًّا عسيرًا على مؤرخي الأدب من غير الألمان.

ولا شك أن مشكلة اللغة كانت قوية الأثر في هذه الظاهرة التي بسطناها؛ فقد جاء القرن السادس عشر، ولما ترجح إحدى اللهجات الألمانية على سواها، فتصبح لغةً قوميةً معترفًا بها، ولعلك تذكر أن الدويلات الألمانية لم تنصهر في وحدةٍ سياسيةٍ إلا منذ عهدٍ قريب، فكان من الطبيعي أن تتنافس الدويلات في السيادة اللغوية كما تتنافس في السيادة السياسية، ولم يكن يسيرًا على دويلةٍ منها أن تفرض لسانها على سائر الأجزاء.

(١) مارتن لوثر

جاء لوثر (١٤٨٣–١٥٤٦م) والحالة كما رأيت، فلما همَّ بترجمة الإنجيل إلى الألمانية، وجد اللغة السكسونية أوسع اللهجات انتشارًا في المخاطبات الرسمية بين الدويلات، فاستخدمها في الترجمة، وبذلك أصبحت لغة ألمانيا الوسطى لغةً قوميةً أدبية.

ولعلك لا تجد في التاريخ كله رجلًا اجتمع في شخصه ما اجتمع في شخص لوثر من قوة في توجيه أمته في السياسة والأدب والدين في آنٍ معًا، ولسنا ندري هل استطاع لوثر أن يكون قوة دافعة في الدين والسياسة بسبب براعته الأدبية، أم كان في مقدوره أن يبلغ ما بلغ من الزعامة بغيرها. وكذلك لا ندري إن كانت اللهجة الألمانية في مقاطعة سكسونيا قد بسطت سيادتها، وأصبحت لغةً أدبيةً قومية بسبب زعامة لوثر الوطنية، أم تلك نهاية كان لا بد منها، ولم يكن لوثر إلا معجلًا بها؟ ومهما يكن من أمرٍ فقد شاء القدر أن يظهر في ألمانيا المفككة في القرن السادس عشر بطلٌ قومي وزعيمٌ ديني وأديبٌ ممتاز هو «مارتن لوثر». ثم شاءت الظروف القائمة أن يكتب «لوثر» بلهجةٍ معينة دون سائر اللهجات الألمانية، فلم تلبث أن أصبحت لغة البلاد الأدبية القومية، وإن هذا ليذكرنا بما صنعه دانتي حين كتب باللهجة «التسكانية»، ففرضها بذلك على سائر اللهجات، وأصبحت بفضله لغة إيطاليا الأدبية، كما يذكرنا كذلك بما تم على يدي «شوسر» في إنجلترا حين أنشد شعره باللغة الشائعة في جنوبي إنجلترا بالقرب من لندن، فسرعان ما طغت على سائر اللهجات في البلاد، واعترف بها الجميع لسانًا قوميًّا.

استحق «لوثر» مكانته في الأدب لترجمته الإنجيل، إذ أراد بهذا الصنيع أن يقرِّب بين الناس وبين كتابهم المقدس، حتى تتزعزع سلطة رجال الدين الذين تفردوا عندئذٍ بقراءة الإنجيل في لغته العبرية، فلم يكن في وسع الشعب إلا أن يستعين بهم في فهم الكتاب وأحكامه، أما وقد نُقل الإنجيل إلى لغة يفهمها الناس، فقد بات يسيرًا على الزارع أن يتغنى بآياته وهو يفلح الأرض، وأن يترنم بأنغامه الصانع وهو إلى جانب مغزله. ورُبَّ معترضٍ يقول: وهل عرف الدهماء في ذلك العهد القراءة، حتى يقتنوا الإنجيل ويطالعوه؟ والجواب على ذلك: أنهم إن لم يقرءوا هم أنفسهم، فحسبهم أن يفهموا ما يسمعون. والعجيب في أمر لوثر أنه استطاع أن يكتب نثرًا سلسًا مستساغًا، برغم ما عرف عن النثر الألماني، حتى في العهود التالية له من غموض وتعقيد.

ومما نذكره للوثر في عالم الفن أنه كمعظم معاصريه، من أميرهم إلى حقيرهم، قد ألمَّ بقواعد الموسيقى واشتهر ببراعته في العزف على «العود»، وقد أنشد طائفة من الترانيم

تميزت بقوة إنشائها، ولعله لحَّنها بعد الإنشاء، وأشهر هذه الترانيم ترنيمة عنوانها «إلهنا حصن منيع».

وهي مستوحاةٌ من المزمار السادس والأربعين من مزامير داود، ولما كان البروتستانت لا يزالون إلى اليوم يرددونها في صلواتهم، فها نحن ننقلها للقارئ:

إلهنا حصنٌ منيع، درعٌ متين، سيف ماضٍ، إنه سينقذنا من كافة الآلام التي تطوقنا. إن شيطان الشر العتيق يتربص بنا اليوم الدوائر، فتحيك قوته العاتية، ومكره الشديد دروعه المخفية. إن العالم لم يشهد له مثيلًا.

إن قوتنا لا تجدي، فسرعان ما تنزل بنا الهزيمة، ولكنه يحارب من أجلنا، ذلك البطل الذي اختاره الإله نفسه. أتريد أن تعرف اسمه؟ إنه اليسوع عيسى، سيد الجيوش، الذي ستظل له الغلبة دائمًا.

إذا امتلأ العالم بالشياطين، وأرادت أن تبتلعنا، لم نستشعر أي خوف؛ لأننا واثقون من النصر. فسيد هذا العالم (الشيطان) بالرغم من جهامة وجهه لن يمسنا بسوء، لماذا؟ لأن الأمر قد بُتَّ فيه، فكلمةٌ واحدة تقصمه.

و«الكلمة» بمنأى عن أيدي الشياطين، ونحن نتحداهم أن يمسوها فـ «هو» الذي معنا بروحه ونعمه. فإذا سلبونا أجسامنا وأموالنا وسعادتنا وأطفالنا ونساءنا لم نكترث لشيء. إنهم لن يجنوا من ذلك شيئًا، وأما نحن فسيبقى لنا الملكوت.

(٢) «شعراء الغناء» Meistersinger

كان لوثر في عصر النهضة الألمانية علمًا بارزًا، وكان الإصلاح الديني عنده شغلًا شاغلًا، لكن لوثر والإصلاح الديني لم يكونا كل شيء في عصر النهضة في ألمانيا؛ إذ ازدهر الشعر في موضوعات من الحياة الدنيوية، وكان القائمون به نقابات العمال والصناع، كما ساهم في إنشاده بعض السادة والفرسان، وقد سارت تلك الطائفة من «شعراء الغناء» على النهج الذي كان قد رسم أصوله «شعراء الغزل»[١] في ألمانيا في القرنَين الثاني عشر والثالث عشر، وكان الشعر عند هؤلاء الشعراء موضوع جد لا يأخذونه مأخذ اللهو والتسلية،

[١] راجع الفصل الخاص بالأدب الألماني الوسيط في الجزء الأول من قصة الأدب في العالم.

ولم يكن الشاعر ليحشر في زمرة «شعراء الغناء» إلا إذا أقام الدليل على براعته في ابتكار الألفاظ والأنغام، ولم يكن نجاح الشاعر في هذا بأقل شأنًا من تنصيب الرجل فارسًا أو منح الطالب شهادته الجامعية. وقد احتفظ لنا «فاجنر» في رواياته الغنائية بما كان لتلك الطائفة من روح، وبما أنتجوا من شعر ومن ملاهٍ تمثيلية.

(٢-١) هنس سخس Hans Sachs

وأشهر تلك الطائفة من الشعراء هو «هَنْس سَخْس» (١٤٩٤–١٥٧٦م)، وهو من أهل نورنبرج، وكان معاصرًا للوثر وتابعًا من أتباعه، كان سَخْس إسكافًا شاعرًا، لكن لا يذهب بنا الظن أن مثل تلك الصناعة في ذلك العهد كان مما يزري بصاحبه، فقد كان الصانع عندئذٍ صاحب عمل مستقل وعضوًا في نقابةٍ قوية تكسبه في الناس مكانة واحترامًا.

كان سَخْس خصب الإنتاج في الشعر والنثر على السواء، فقد أنشد ما يُربي على أربعة آلاف أغنية، وأنشأ ما يزيد على سبعمائة وألف حكاية وقصة استقى بعضها من الإنجيل، لكن سَخْس برغم هذا كله لم يكن شاعرًا أو كاتبًا من الطراز الأول، بل أسره في نقده ناقدٌ ألماني، فقال إنه كاد يجعل من كل شيءٍ حوله قصيدة، ولكنه مع ذلك لم ينشئ قصيدةً واحدة! فلم يكن سَخْس إلى جانب معاصريه النوابغ أمثال «رابليه» في فرنسا و«أريوستو» في إيطاليا سوى أديبٍ متواضع.

(٢-٢) سباستيان برانت Sebastian Brant

ولا نستطيع أن نستعرض النهضة الأدبية في ألمانيا دون أن نذكر سباستيان برانت (١٤٥٧–١٥٢١م) لشهرة كتابه «سفينة الحمقى». وفيه يعرض المؤلف أكثر من مائة صورة للحماقة البشرية، تشيع فيها السخرية، وكلها ترمي إلى غايةٍ خلقية. وقد كان لهذا الكتاب أثرٌ بليغ في الأدب الذي يعرض سخف الإنسان وغفلته، فلم يمض على إخراجه خمسة عشر عامًا، حتى نشر إرزم سنة ١٥٠٩م كتابه «امتداح الجنون»، الذي أهداه إلى زميله الأديب الإنجليزي المشهور «السير توماس مور» — وسيأتي ذكره في النهضة الإنجليزية — وقد ترجم الكتاب إلى الإنجليزية إسكندر باركلي (١٤٧٥–١٥٥٢م تقريبًا) الأديب الأسكتلندي.

(٢-٣) آثار من الأدب الشعبي

على أنه إلى جانب هذا نشأت أساطيرُ شعبية، منها أسطورة «الدكتور فاوست» التي كان أول ظهورها عام ١٥٨٧م، ثم ضربت بجذورها بعدئذٍ في آداب العالم، فأخرج «مارلو» الشاعر الإنجليزي بعد ذلك بعامٍ واحد روايته «الدكتور فاوست»، ثم أخذت القصة تلعب بخيال الأدباء، حتى أدركها «جيته»[٢] الشاعر الألماني العظيم، فرفعها إلى أعلى ذراها، كذلك أضاف الأدب الشعبي الألماني إذ ذاك شخصية مَزَّاح مهرِّج لم تلبث أن أصبحت شخصيةً عالمية في الأدب، وهي تِيل أُيْلنْشبيجل Thill Eulenspiegel، ومعنى أيلنشبيجل الحرفي «مرآة البوم»، وهي شخصية فلاح ذاعت عنه بين الشعب الألماني «حكايات» يعبث فيها بالأمراء والفرسان والقسس وأرباب الحرف، وقد دوِّنت حكاياته أول مرة بلهجة ألمانيا العليا، ثم انتشرت في أوروبا كلها، حتى لقد تحوَّر الاسم في اللغة الفرنسية، فأصبحت كلمة Espiègle وصفًا للأطفال الأشقياء، ومن أهم ما تتميز به حكاياته تنفيذ ما يصدر إليه من أوامر تنفيذًا حرفيًّا بغير فهم، فإذا أرسله سيده لشراء مشمش مثلًا ذهب أيلنشبيجل واشترى من خادم الجيران قطًّه «مشمش»، وأحضره للسيد. وهكذا.

فإذا أردت أن تلتمس النهضة الأدبية في ألمانيا، فلا تلتمسها عند أفرادٍ نوابغ، بل أدر بصرك إلى الحركة الشعبية التي كان أثرها ظاهرًا في طبقات الناس جميعًا، فألوف وألوف من الأدباء الهواة بين صفوف الشعب ومن غمار الصناع أخذوا ينشئون الأغاني ويتغنون بها، وقد يكون تعليل هذه الظاهرة الأدبية في ألمانيا تغلغل الموسيقى في نفوس الشعب، حتى إنك لترى الألمان يفرضون على صغارهم فرضًا أن يتعلموا في طفولتهم أصول الشعر والموسيقى.

وأيًّا ما كانت الحال، فإن العبقرية الأدبية عند الألمان لم تظهر إلا في القرنَين الثامن عشر والتاسع عشر، أما القرن السابع عشر الذي ازدهر فيه الأدب في فرنسا وإنجلترا، فكان عهدًا مظلمًا في ألمانيا، ولعل حرب الثلاثين سنة التي امتدت حتى ١٦٤٨م أن تكون قد أصابت ألمانيا بالجدب والعقم، وأي غرابة في هذا الزعم، وهي حربٌ أطاحت برءوس الشباب وأثقلت نفوس الشيوخ؟

كما أن من المؤرخين من يرى أن حركة الإصلاح الديني التي قام بها لوثر قد أخرت ظهور النهضة في ألمانيا، وتفتح النفوس لنتاجٍ ثقافيٍّ حرٍّ جديد؛ وذلك لما هو معلوم من

[٢] ترجم الدكتور محمد عوض محمد الجزء الأول من قصة فاوست لجيته إلى اللغة العربية.

أن حركة لوثر كانت تسعى إلى بعث المسيحية في حالتها القديمة بما تحمل من صرامة. والبروتستانت لا يزالون حتى اليوم ينفرون من كثيرٍ من الفنون، وتخلو معابدهم من كافة الصور والتماثيل. يقول هذا النفر من المؤرخين: إن حركة الإصلاح الديني قد أخرت ظهور النهضة في ألمانيا قرنَين كاملَين، وجعلت من هذين القرنَين امتدادًا للعقلية المدرسية (Scolastique) التي سادت في القرون الوسطى بما عرف عنها من تزمُّت وضغط على الحرية الفكرية، وهذا رأي لا نناقشه هنا، ولكننا نميل إلى التسليم بوجاهته.

فسراج النهضة الذي اشتعل وتوهج في سائر الدول الأوروبية كان ضوءه خامدًا في ألمانيا، فلم تنتج إلا أدبًا هزيلًا ضعيفًا.

الفصل الرابع

النهضة في إسبانيا

لقد تعاقبت على إسبانيا غزوات الغزاة، لكنها جميعًا لم تستطع أن تفرض لغتها على أهل البلاد، وهي في ذلك شبيهة بالفُرْس التي لبثت لغتها قائمة في وجه الفاتحين، ففي القرون الثلاثة الخامس والسادس والسابع، كانت إسبانيا خاضعة لحكم الغوط، لكن لم يترك هؤلاء في لغتها إلا أثرًا طفيفًا، ثم جاءت قرون سبعة كانت السيادة فيها للعرب، ومع ذلك بقيت اللغة الإسبانية حافظة لكيانها، وإن ضمت إليها طائفة من الألفاظ العربية، أما بناء العبارة وأوضاع الكلام فلم تتغير، والشطر الأعظم من الأدب الإسباني مكتوب باللغة الكاستيلية (القَشْتالية) التي كان مركزها في «توليدو» (طُلَيطلة) كما كانت اللغة التسكانية هي لغة الأدب في إيطاليا، وكان مركزها فلورنسه، وكما باتت لهجة أهل الوسط الشرقي في إنجلترا لسان الأدباء، وكانت تتمثل في أكسفورد ولندن.

وأول من نبغ من الكتاب الإسبان في أوائل النهضة هو «جوان رويز Juan Ruiz» حوالي ١٣٥٠ ميلادية، الذي كان في إنتاجه وفي موقفه من الحركة الأدبية شبيهًا بشوسر[1] في الأدب الإنجليزي، حتى لقب «بشوسر الإسباني»، وقد صور لنا في أدبه حالة إسبانيا وأهلها في القرن الرابع عشر.

ثم جاء «لوبيز دي أيالا Lopez de Ayala» (١٣٣٢–١٤٠٧م)، الذي نظر إلى العالم الفاسد من حوله نظرةً قاتمة. وقد لبث «دي أيالا» بضعة أعوام سجينًا في إنجلترا، وعاش في عهد أربعة ملوكٍ غلاظ قساة هم «بطرس القاسي»، و«هنري الثاني» و«يوحنا الأول» و«هنري الثالث»، وأرَّخ للحوادث في ذلك العهد في مذكراته Les bhroniques. ومن آثاره

[1] اقرأ عن شوسر الفصل القادم.

الأدبية الأخرى أنه ترجم للإسبانية أجزاء من المؤرخ اللاتيني «لفي»[2] والكاتب الإيطالي «بوكاتشو»، وكذلك كانت له محاولات في قرض الشعر على الأبحر المستحدثة في عصر النهضة، فكان بحق بشيرًا بالنهوض الأدبي في إسبانيا.

ومن كتَّاب إسبانيا البارزين كذلك «جورج مانريك Gorge Manrique» (حوالي ١٤٤٠–١٤٧٩م)، الذي عالج بأدبه الجوانب المألوفة من الحياة الإنسانية؛ ومن ثم كانت شهرته الواسعة. وكذلك اشتهرت في النهضة الإسبانية امرأة متصوفة هي «سانتا تريزا Santa Teresa» (١٥١٥–١٥٨٢م)، إذ عرفت بشعرها وقصصها وخطاباتها الأدبية، ودعوتها إلى الإصلاح الديني، ثم أعقبها في الظهور أديب إسبانيا العظيم «سرفانتيز»، وسنتناوله بشيءٍ من التفصيل لمكانته العظيمة في آداب العالم.

(١) سرفانتيز Cervantes

كانت حياة «ميجويل دي سرفانتيس سافيدرا Miguel de Cervantes Saavedra» (١٥٤٧–١٦١٦م) معركةً طويلةً متصلة، حارب بها البؤس والفقر والحظ العاثر، فقلما تجد بين رجال الأدب في العالم كله من احتمل من العناء ما احتمله «سرفانتيز».

لم يكن حظ سرفانتيز من التعلم كبيرًا؛ فقد وقف عند مرحلة التعليم الأولي، وليس صحيحًا ما زعمه بعض مؤرخيه من أنه دخل الجامعة، إذ حسبنا أن نعلم أنه يعترف بجهله باللاتينية؛ لأن الجامعات في ذلك العهد لم تكن تعنى بشيءٍ عنايتها بتلك اللغة. ولما كان صبيًّا عمل خادمًا لأحد الكرادلة، وكان لسيده الكردنال ابنٌ ربطته أواصر الصداقة بسرفانتيز، ثم حدث لابن الكردنال أن اقتتل في سبيل فتاة أحبَّها مع رجلَين شهرا في وجهه السلاح، وكان يعاونه في القتال صديقه سرفانتيز، فقتلا الرجلَين معًا، وفرَّا هاربَين إلى دير، ومن ثم هاجرا إلى بلدٍ أجنبي متنكرين في ثياب الرهبان، وكان سرفانتيز إذ ذاك قد بلغ من العمر اثنين وعشرين عامًا.

ونشبت حرب بين إسبانيا وتركيا، فأسرع سرفانتيز إلى صفوف المحاربين، لكنه لم يلبث أن فقد ذراعه اليسرى في معركة «لبانتو» التي انتصر فيها الأسطول الإسباني على الأسطول التركي، فأراد سرفانتيز أن يعود إلى بلاده، وطلب إلى قادته أن يزوِّدوه

[2] راجع فصل الأدب الروماني في الجزء الأول من قصة الأدب في العالم.

بخطابات التوصية لملك إسبانيا فليب الثاني، وظفر بما أراد، وأقلع من نابلي على ظهر سفينة تحمل جندًا وتقصد إلى إسبانيا، لكن السفينة سرعان ما سقطت غنيمة في أيدي القراصنة الجزائريين قرب شاطئ الرفييرا الفرنسية، وكان من سوء طالعه أن وجد القراصنة خطابات التوصية التي كان يحملها موجهة إلى الملك ومرسلة من أعظم القواد، فرسخت عندهم العقيدة أن أسيرهم رجل له مكانته، فضاعفوا في فديته وجعلوها مبلغًا طائلًا من المال لم يكن في وسع أسرته أن تدفعه، وبقي سرفانتيز في الأسر خمس سنواتٍ عاش خلالها حياةً هينة، إذ ظن آسروه أنه من أسرةٍ نبيلة فلم يكلفوه ما كلفوا سواه من العمل الشاق، ثم جاء راهب من إسبانيا ليفاوض في افتداء النبلاء الأسرى، وقد اتصل بسرفانتيز وأحبه فافتداه فيمن افتدى، وكان على ظهر سفينة على وشك أن تقلع به إلى القسطنطينية لتبيعه رقيقًا في أسواقها بعد أن طال انتظار الآسرين لفديته. ومما يجدر ذكره في هذا الصدد أن أمه كانت طوال تلك السنين تحاول ما وسعها أن تجمع لابنها الفدية المطلوبة، حتى ناءت في سبيل ذلك تحت عبءٍ باهظٍ من الديْن.

عاد سرفانتيز إلى إسبانيا فاطرح الجندية ليعتنق الأدب، وأخذ يقرض القصائد، ويكتب الروايات التمثيلية وينشئ نقدًا أدبيًّا، فكتب كثيرًا من قصائد المدح لعله يجد من يحميه بين رعاة الأدب الأغنياء، ولكنه لم يُصِب نجاحًا، وكاد لا يجد ما يقتات به، فأخذ يكتب للمؤلفين إعلاناتٍ منظومة عن كتبهم ليعيش من كسبه الضئيل، ثم تزوج سرفانتيز من أرملةٍ غنية، وحاول أن يكتب للمسرح، فأخرج له ما يقرب من ثلاثين رواية جاءته بربحٍ قليلٍ مع أنها على حد تعبيره «لم تقابل من النظارة بالقذائف تُرْمى على الممثلين وبالصفير وبالمواء.»

وكانت إسبانيا حينئذٍ تُعِدُّ أسطولها العظيم «الأرمادا» لتحارب به إنجلترا، فعين سرفانتيز في إحدى الوظائف الرئيسية في الجيش، لكن شاء جده العاثر أن تضيع منه مائتا جنيه فزجَّ في السجن، ثم قدِّم للمحاكمة، فاختفى عامَين ظهر بعدهما في «بلد الوليد»، وكانت سنه سبعة وخمسين عامًا، وكان معه مخطوط آيته الخالدة «دون كيشوت» Don Quichote، ولم يلبث الجزء الأول من هذا الكتاب أن صادف رواجًا شديدًا، لكنه لسوء حظه لم يكسب منه إلا قليلًا؛ لأن حقوق الطبع لم يكن معترفًا بها، فسطا على الكتاب من سطا، وهرب ربح الكتاب إلى سواه.

لم ينقطع سرفانتيز عن إنتاجه الأدبي، وأخرج كتابًا ثانيًا عنوانه «القصص النموذجية»، وهي مجموعة من القصص الرمزية، وكذلك أخرج قصيدةً طويلة عنوانها

«رحلة إلى بارناسس ثلاثية القافية» Voyage to Parnassus in terza rima،[٣] لكنه في تلك الأثناء كلها لم ينقطع عن التفكير في أعز آثاره لديه وأدناها إلى قلبه، وهو «دون كيشوت»، فأخرج الجزء الثاني منه وأعطاه للناشر عام ١٦١٥م، وعندئذٍ طبقت شهرته الخافقَين، وترجمه إلى الإنجليزية عندئذٍ «سكلتن Skelton»، لكنه برغم ذلك كله ما انفك يعيش في فقرٍ مدقعٍ وضنكٍ شديد.

قصة دون كيشوت ضحكةٌ ساخرة يوجهها سرفانتيز إلى ما يلعب بخيال الإنسان من مثلٍ عليا، كثيرًا ما تكون لسوء الحظ متنافرة مع حقائق الحياة العملية، فدون كيشوت رجلٌ نبيلٌ فقير يعيش في أرضٍ لا زرع فيها، أزاح المطر عن سطحها التربة الخصبة، ولم يُبقِ منها إلا صخورًا ورمالًا، فأصبح نبلاؤها كمزارعيها في مسغبةٍ لا تنبت لهم الأرض ما يقيم أودهم، فيفر دون كيشوت من هذا الواقع الأليم إلى دنيا الخيال، ويأخذ في قراءة كتب عن فروسية العصور الوسطى، فما هو إلا أن يملك عليه اللبَّ هذا اللفظ الفخم، وتلك المشاعر الجياشة العالية، فيشتري كل ما يقع عليه من كتب الفروسية، لكنه يحتاج مالًا؛ ليشتري هذه الكتب، فلا يسعه إلا أن يبيع أرضه الجدباء جزءًا جزءًا، وبدل أن يعنى بفلاحة أرضه واستنباتها أخذ يناقش قسيس القرية (وكان قسيسًا متبحرًا في العلم)، ويجادل حلاق القرية عن تقدير الفرسان القدامى والمفاضلة بينهم، ترى هل يفضل «بامَرِين» الفارس الإنجليزي زميله الغالي «أماديس» أم العكس؟ تلك وأمثالها كانت في نظره من أعوص المسائل التي لا مندوحة له عن إدمان القراءة حولها، حتى يتبيَّنها ويجتليها. وهكذا تدرج به الأمر، حتى أصيب المسكين بنوعٍ من الجنون الخفيف، وذلك أنه رأى حتمًا لازمًا عليه أن يكون هو نفسه فارسًا كهؤلاء الفرسان الذين يقرأ عنهم القصص، وأن يضرب في أرجاء الأرض على ظهر جواده وفي شكته ليبحث عن مغامرة كتلك المغامرات التي استهدف لها أبطال الفرسان، وأن يمارس بنفسه كل ما قرأ من أعمال الفرسان السابقين، فيثأر لكل ضروب العدوان، ويهب نفسه لأخطار ومغامرات لو أصابه التوفيق فيها لكتب له الخلود. وهكذا رسخت عند المسكين تلك العقيدة رسوخًا حدا به أن يهم بالتنفيذ.

---

[٣] Terza rima هذه الألفاظ إيطالية الأصل، وهي تطلق على قصائد من الشعر تتكون من وحدات. كل وحدة ثلاثة أبيات. ترى في الوحدة الأولى البيت الأول والثالث من قافيةٍ واحدة، بينما البيت الثاني يكون من قافية البيت الأول والبيت الثالث من الوحدة التالية وهكذا. ولقد ترجمناها حرفيًّا «بالقافية الثلاثية». وأما بارناسس فهو الجبل الذي تسكنه ربات الشعر ببلاد اليونان.

وكان فيما ورثه عن آبائه شكة يعلوها الصدأ وليس لها غطاء للرأس، لكنه لم يلبث أن أكمل نقصها بقطع من الورق المقوى، وكان له كذلك سيفٌ مكسور المقبض، فشرع يربط أجزاءه بعضها ببعض، وله حربةٌ نحيلة وحصانٌ هزيل، لكنه ظن أنه جوادٌ كريم، أين منه جواد الإسكندر الأكبر المشهور الذي يطلق عليه «بيوسفالس» (ذو الرأسين)؟ وهل يجوز أن يكون لجواد الإسكندر اسمٌ خاص به، ولا يكون لجواده هو اسم؟ فأنفق أربعة أيام كاملة يفكر، ويفكر ماذا عسى أن يسمي حصانه ذاك الكريم، وأخيرًا استقر رأيه على أن يتخذ «روسنانتي» اسمًا له، ثم نشأت له بعد ذلك مشكلةٌ أخرى، وهي أن يختار لنفسه اسمًا خليقًا أن يقرن إلى مثله، فلا يصح أن يقنع باسمه العادي «كويسارا»، وقلب صحائف كتبه، فإذا به يرى «أماديس» الفارس المشهور لا يقنع باسمه، فيضيف إليه اسم بلده، ولهذا أطلق فارسنا على نفسه اسم «دون كيشوت لامانشا»، وبهذا ظن أنه يزيد من شرف بلده «لامانشا».

بدأ دون كيشوت رحلته مرتديًا شكته العتيقة المهشَّمة المضحكة، فسافر يومًا كاملًا دون أن يصادف مظلومًا يعمل على إنصافه، أو وحشًا ضاريًا يلاقيه فيفتك به، أو فتاة أحاط بها الخطر فيسرع إلى إنقاذها، وأخيرًا بلغ فندقًا صغيرًا يقوم على إدارته رجلٌ عملي على شيءٍ من بلادة الذهن، وفيه خادمتان فاجرتان، فتبدو لعينه هاتان المرأتان «عذراوَين جميلتَين جالستين في غير تصنع عند باب الحصن» فيوجه الخطاب إليهما في ألفاظٍ رنانة ومعانٍ شعريةٍ خلابة، وتنصت له العاهرتان في صبرٍ ماكر، حتى إذا ما فرغ من خطابه سألتاه: «هل تريد طعامًا؟» فيتذكر دون كيشوت أنه لم يأكل طيلة نهاره، وأنه لا بد له من قوت يسد به رمقه؛ ليحتفظ بقواه لما هو مقبل عليه من أهوالٍ جسام، فيطلب الطعام ويأكل، لكنه مؤرق الجنبَين مهموم؛ لأنه يعلم أنه ليس فارسًا حقًّا، إذ لا بد للفارس الحق أن يُنصَّب فارسًا بصورةٍ رسمية تواضع عليها العرف، فحول لصاحب الفندق أن يضربه على رأسه بالسيف تلك الضربة التقليدية التي لا يكون الفارس فارسًا إلا بها، وأن ينطق بالعبارات المألوفة التي تقال عند تنصيب الفرسان، ويطيعه صاحب الفندق؛ لأنه كسائر أصحاب الفنادق لا يترددون في إرضاء زبائنهم ما داموا يدفعون ما يطلب إليهم أن يدفعوه.

ثم لم يلبث دون كيشوت أن أبدى جهلًا شنيعًا بشئون هذه الدنيا العملية، فها هو ذا صاحب الفندق يقدم له قائمة بالحساب، فلا يجد في جيوبه مليمًا واحدًا، ولِمَ يحمل المال مع أنه لم يقرأ قط في قصص الفرسان أن فارسًا حمل ماله معه في رحلاته ومغامراته،

ولم يدر دون كيشوت أن مظاهر الشرف والفروسية لا بد لها من مال، فأفهمه صاحب الفندق هذه الحقيقة، وبهذا تلقى أول درس في عيوب هذا العالم ونقائصه. ويعود دون كيشوت إلى داره ليبيع هذا ويرهن ذاك، ويخرج في كلتا الحالتين بصفقة المغبون، حتى تجمَّع لديه قدرٌ ضئيل من المال.

وقبل أن يغادر منزله هذه المرة تذكر فجأة أنه لا بد له من تابعٍ كما كان لسائر الفرسان، لكن دون كيشوت لم يكن ليستطيع أن يظفر بمثل هذا التابع إلا إذا أغراه بالمال والسلطان، وكان له جار يدعى «سانكوبانزا»، وهو رجلٌ شريف، لكنه محدود الذكاء، فأخذ دون كيشوت يشرح له كيف أنه مقبل على حروب تحقق المثل الأعلى، وأنه لا ريب منتصرٌ ظافر، ثم وعد سانكوبانزا أن يمنحه أول جزيرة يغزوها، فتكون ملكًا خالصًا له، فرضي سانكوبانزا أن يكون تابعًا لدون كيشوت لعله يحقق هذا المجد الموعود، وفي الوقت عينه يجد طريقًا للخلاص من زوجته، ثم هو يمتطي بغله، ويرافق دون كيشوت في رحلته.

ويأخذ سرفانتيز في وصف الرحلة، وما وقع فيها من فروسيةٍ كاذبة، في صورةٍ فكهةٍ ساخرة، فها هو ذا يصادف في بعض الطريق فلاحًا يضرب خادمه، فيطلب إليه الفارس المخدوع أن يمسك عن ضربه وإلا طعنه بحربته، فيجيب الفلاح إن ضرب الخادم حق له بحكم القانون، فيرد عليه دون كيشوت إنه مستعد لافتداء الخادم بالمال، فلا يمانع الفلاح ويمسك عن ضربه، فيمضي دون كيشوت، وينتظر الفلاح عبثًا أن يعود له الفارس بالمال، وتغرب الشمس ويسخط الفلاح فينقضَّ على خادمه المسكين ضربًا مبرحًا ليثأر وينتقم، وهكذا أصلح دون كيشوت ما صادف من ظلمٍ وإجحاف!

وهذا دون كيشوت يبصر طواحين الهواء دائرة، فيظنها وحوشًا كواسر تتهيأ للوثوب عليه، فيرفع رمحه في يده ويندفع نحوها في حماسةٍ بالغة، حتى يصطدم بذراع إحداها ويهوي إلى الأرض، فإذا أفاق ظن أن جماعة من السحرة قد رَدَّت الوحوش طواحين هواء لتنقذها منه! وهكذا.

وبعدُ، فماذا يقصد سرفانتيس بكتابه دون كيشوت؟ إنه يريد قبل كل شيء أن يقضي على عصر الفروسية الذي ملأته الأوهام ليفتح أعين الناس لعلها ترى حقائق الدنيا الواقعة التي يعيشون فيها، وفي هذا كان سرفانتيز نقيض السير وولتر سكُتْ (الكاتب الإنجليزي في القرن التاسع عشر)، الذي أراد في عصره أن يعيد الفروسية إلى الوجود والحياة.

ثم أراد الكاتب فوق ذلك أن يصوِّر لنا ضربًا من الناس يعيش في أوهامه، وتتملَّكه فكرة خاطئة، فتتحكم في سلوكه كأنما هي حقٌّ واقع.

وإننا في روايتنا لقصة الأدب في العالم لنتعلم دروسًا من هذا الكتاب ومؤلفه، فسرفانتيز مثلٌ يصح أن يساق دليلًا على استحالة التنبؤ بالسن التي يظهر فيها نبوغ النابغ، فقد حاول سرفانتيز في شبابه أنواعًا كثيرة من الكتابة نثرًا وشعرا، ولم تَبْدُ فيما كتب علامات النبوغ، ثم لم يبدأ في كتابة هذا الأثر الخالد «دون كيشوت» إلا وهو في سن السابعة والخمسين، فجاء كتابًا في طليعة الآداب العالمية، ولم يتردد «السير وولتر رالي» الناقد الإنجليزي في القول بأنه «أحكم وأعظم كتاب في العالم».

ودون كيشوت مثل يصح أن يساق أيضًا لتفنيد الرأي القائل بأن الأثر الأدبي العظيم لا بد من وضع خطته كاملة في ذهن مُنشئه قبل الشروع في إنشائه، فقد بدأ دون كيشوت بغير ما انتهى إليه، إذ كان ينحرف الكاتب في طريقه هنا وهنالك عفو الساعة، فها هو ذا «سانكوبانزا» أحد الشخصيات الرئيسية في الكتاب، لم يَدُرْ بخلد سرفانتيز إلا بعد أن سار في القصة شوطًا بعيدًا، بل إن هذه الشخصية نفسها حين ارتسمت أول الأمر في ذهن الكاتب لم تكن كاملة الأجزاء إنما أخذت تتكامل كلما مضى في قصته.

وأخيرًا تدلنا عظمة سرفانتيز على خطأ الرأي القائل إن العبقري ينبت في عصر الازدهار؛ فقد كان سرفانتيز معاصرًا لشيكسبير، ومات هذان النابغان في عامٍ واحد، أما سرفانتيز فكان قد بلغ نضجه بعد أن تجاوزت إسبانيا أيام مجدها، وأما شيكسبير فقد ازدهر وأينع عندما خرجت بلاده ظافرة على «الأرمادا» الإسبانية، وكم قال النقاد وأفاضوا في القول بأن العظمة الأدبية في عصر اليصابات نتيجة لعظمة إنجلترا في السياسة والتجارة عندئذ! فمن قائلٍ إن روايات شيكسبير ومارلو، وترجمة شابمان لقصيدتَي هومر، وغير هذه وتلك من آيات الأدب الرائعات في عصر اليصابات، نتيجةٌ مباشرة لانتصار الأسطول الإنجليزي على الأسطول الإسباني، إذ وسع هذا النصر الأفق العقلي عند الإنجليز، وأيقظهم ليبصروا ما هم فيه من عظمةٍ ومجد. لكنا نقول: هل كتب «العهد القديم» حين كان اليهود سادة العالم؟ وهل أنشد هومر ملحمتَيه لما بلغ اليونان أقصى مجدهم؟ وهل تفجر من رابليه كتابه «جارجانتوا وبانتاجريل» إذ كانت فرنسا ظافرة في حروبها؟ وأخيرًا كيف أنتجت هزيمة الأرمادا شيكسبير في إنجلترا وسرفانتيز في إسبانيا في وقتٍ واحد؟ إن كان شيكسبير نتيجة النصر العظيم، فهل جاء سرفانتيز نتيجة الهزيمة المنكرة؟ كم يبهرنا التعليل بعمق الفكرة فيه، مع أن عمق الفكرة قد لا يخفي وراءه من الحق شيئًا! ولعل سرفانتيز كان يرمي بكتابه، فيما يرمي إليه، إلى مهاجمة «الأفكار العميقة».

هكذا تجلَّت النهضة الأدبية الإسبانية في سرفانتيز، ولقد شهدت النهضة في إسبانيا — كما شهدت في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا — اتجاهًا عامًّا نحو الشعور القومي والإحساس

بالوطن، وظهر ذلك الاتجاه فيما نتج عندئذٍ من آدابٍ وفنون، وكان سرفانتيز لإسبانيا إذ ذاك لسانها الناطق، ولو استثنينا روايات شيكسبير، لكان كتاب «دون كيشوت» أجمل ما أنتجه عصر النهضة في أوروبا على الإطلاق.

وشاء الله أن يلفظ سرفانتيز وشيكسبير آخر أنفاسهما في يومٍ واحد.

(٢) لوب دي فيجا Lope de Vega (١٥٦٤–١٦٣٥م)

بلغت إسبانيا نهاية مجدها عام ١٥٨٨م حين أصيب أسطولها العظيم «الأرمادا» بهزيمةٍ نكراء أمام الأسطول الإنجليزي، وكان سرفانتيز إذ ذاك في الأربعين من عمره، وكان بين البحارة الإسبان شاب لا يزال في فتوته وهو «لوب دي فيجا» الذي عاد إلى وطنه سالمًا؛ ليكون مؤسس المسرح الإسباني وزعيم الأدب هناك في القرن السابع عشر، وهو رجل ذاع صيته في بلده، لكن قلَّ من يعرفه في سائر البلدان، على خلاف زميله سرفانتيز الذي أصبح أديب العالم أجمع. وقد كان «لوب» غزير الإنتاج إلى حدٍّ تدهش له العقول؛ إذ أنتج ما يقرب من ١٨٠٠م رواية تمثيلية! وصلَنا منها ما يقرب من ٤٧٠ رواية. وذلك إلى جانب ما أنشأه من غير الروايات كالملاحم والأغاني الريفية والأقاصيص. والعجيب أنك لا تجد بين هذا الإنتاج الخصيب شيئًا واحدًا يصح أن يتخذ نموذجًا لأدبه ونبوغه، ولعل كثرة الإنتاج من شأنها دائمًا أن تؤدي إلى مثل هذه الحيرة عند الاختيار. لكننا يجب أن نعجب بهذا الكاتب الذي استطاع أن يكتب الرواية من ذوات الفصول الثلاثة في اليوم الواحد!

لم يكن «لوب» في تصويره لشخصياته يتقيد بنماذجَ معينة، فهو يطلق الشخصية على سجيتها لتكون مطابقة للحياة الإنسانية الصحيحة، ولم يأبه قط للأوضاع والقيود التي يُحتِّمها أصحاب المذاهب النظرية من رجال النقد، وهو في تلك الثورة شبيه بمعاصريه الروائيين في عصر اليصابات في إنجلترا. ولو قارنَّا بينه وبين شيكسبير لقلنا إن له ما لشيكسبير من نظرةٍ إنسانيةٍ واسعةٍ عميقة، ومن قدرةٍ في الملهاة فائقة، بحيث استطاع أن يرجَّ النظارة رجًّا من الضحك، لكنه بالطبع لم يبلغ ما بلغه ذلك الجبار من أوج، وخصوصًا في المأساة، ولعل ضعفه في الشعر هو الحائل المنيع الذي صدَّه عن مجاراة شيكسبير في المأساة كما جاراه في الملهاة، أو لعل كثرة إنتاجه وسرعته هما علة ضعفه، فقد كتب عشرة أمثال ما أنتجه شيكسبير.

(٣) بدرو كالدرون Pedro Calderon (١٦٠٠–١٦٨١م)

وأعقب «لوب دي فيجا» في الكتابة للمسرح «بدرو كالدرون» الذي يعده العالم أعظم كاتبٍ مسرحي شهدته إسبانيا، وعلة هذا التفضيل أن العالم لا يعرف «لوب» حق المعرفة. ومهما يكن من أمر، فقد أخذ «كالدرون» يكتب للمسرح بعد «لوب»، حتى أشرف القرن السابع عشر على ختامه، وكان أقل إنتاجًا من سلفه، لكنه كان أعظم منه شاعرية.

وقد ترجم «فتز جرلد» Fitz Gerald — مترجم رباعيات الخيام إلى الإنجليزية — ست روايات لكالدرون خيرها «عمدة زالاميا»، وهي تبرز نواحي الضعف في كالدرون كما تبين جوانب المقدرة سواء بسواء؛ فقد كان عسيرًا عليه أن يسلك أجزاء الرواية في وحدةٍ مسرحيةٍ متصلة، ففيها مأساة وفيها ملهاة، بل وفيها ألوانٌ أخرى من ضروب المسرحية، لكنه لم يوفق إلى صب هذه الأنواع المتباينة في قالبٍ واحدٍ متسق كما استطاع شيكسبير حين ألَّف في بعض رواياته بين المأساة والملهاة — مثال ذلك «قصة الشتاء» — ومما يؤخذ على كالدرون فوق ذلك استطراده وانحرافه عن الجادة كلما عن في سياق الرواية ما يغريه بالاستطراد والانحراف، فينتج عن هذا أن تكون الرواية سلسلة من المناظر التمثيلية لا أكثر ولا أقل، أضف إلى ذلك أنه يورد في الرواية أشخاصًا لا داعي لوجودهم، غير أن هذه العيوب كلها إنما تمس الرواية من حيث البناء والتأليف، وذلك لا ينفي أن تستمتع بالرواية جزءًا جزءًا، ففي كل منظر لذةٌ فنيةٌ قائمة بذاتها، وإن فشلت مجموعة المناظرة في أن تكون تأليفًا جميلًا.

ولئن فات «كالدرون» أن يكون رائعًا في تأليفه المسرحي، فقد كان بغير شك بارعًا في مواهبه الأدبية من حيث جمال التعبير، نعني بهذا أن رواياته كانت تعتمد في تأثيرها على جمال العبارة وقوتها لا على حوادثها وشخصياتها. ومما يستحق الذكر أيضًا أن «كالدرون» كان أمهر في بداية الرواية منه في ختامها — وهو عيبٌ ملحوظ في كثيرٍ من كتَّاب المسرحية — وأنه كان يقدم الشخصيات في سياق الرواية، لكنه يعجز عن تصويرها من نواحيها جميعًا، وبخاصة في شخصياته الهزلية، فكثيرًا ما كان بارعًا في تقديم الشخصية للوهلة الأولى، ثم لا يستطيع أن يواصل تصويرها كما بدأها، ولهذا ترى الشخصية في ملاهيه لا تضحك النظارة إلا بموقفٍ واحدٍ في أغلب الأحيان.

ومن رواياته التي ترجمها «فتز جرلد» غير «عمدة زالاميا» «مُصَوِّر العار» ورواية «احذر الماء الذي ينساب هادئًا»، وفيها تصوير بديع لأختَين مختلفتَي المزاج — هما كلارا

ويوجينيا — أما الأولى فتحب الوداعة والتحفظ، وأما الثانية فتحب المرح والنشاط، استمع إليها — مثلًا — إذ هما تتحدثان في غرفةٍ من بيت أبيهما في مدريد:

كلارا: أحب في هذا المكان هدوءه.

يوجينيا: أريد الشوارع الصخَّابة مزهرة بحوانيتها وعرباتها وجنودها وسيداتها وفرسانها، أريدها بما فيها من غبار الصيف ووحل الشتاء، أريد مكانًا تجلس فيه المرأة خلف ستار النافذة فترى كل ما يمر في الطريق.

ذلك هو كالدرون بعيوبه ومزاياه، وقد وصفه «جيته» — وهو خير حَكَم في الإنتاج الأدبي — بقوله: «إن رواياته قد بلغت حد الكمال في فنها المسرحي.» لكنه عاد في موضعٍ آخر فقال عن شخصياته: «إنها متشابهة كأنها جنود صُفَّت كلها في قالبٍ من صفيح.» وحسبنا لكي نبيِّن ما بلغه كالدرون من البراعة في الفن المسرحي أن نشير إلى قصة تروى عن خفيرٍ كان ذات يوم بين النظارة، وجاء على المسرح منظر تُباع فيه البطلة الإسبانية لعربي، فانتفض الخفير شاهرًا سلاحه يردُّ ذلك العربي عن ابنة وطنه، ففي هذا دليل على ما في المنظر المسرحي من حياة وقرب من الواقع.

ولا نستطيع أن نطوي الحديث عن كالدرون قبل أن نشير إلى نوعٍ من المسرحية أجاد فيه إجادةً منقطعة النظير، ونعني به تلك الروايات الدينية التي تشبه «رواية المعجزة» التي سادت في فرنسا وإنجلترا — وسيأتي وصفها عند الكلام على الأدب الإنجليزي في عصر النهضة — وذلك أن عادة جرت بأن يمر في الشوارع موكب فيه أشخاص يمثلون بملابسهم ومواقفهم بعض المناظر الدينية، وقد ألَّف كالدرون من هذا النوع سبعين رواية.

(٤) لويس دي كامينس Louis de Camoëns (ولد عام ١٥٢٤م)

وجدير بنا في هذا المقام أن نوجِّه نظرنا لحظة إلى جارة إسبانيا وأختها الصغرى، وهي البرتغال، فنذكر أمير شعرائها في القرن السادس عشر «دي كامينس de Camoens» الذي كان بحارًا يضرب في المناطق البحرية المجهولة بسفينةٍ ضئيلة، فعلَّمته التجربة المرة القاسية كم عانى «فاسكو دي جاما» — المستكشف العظيم الذي دار حول رأس الرجاء — من أهوال، فأنشد الشاعر ملحمةً لا يغفل ذكرها مؤرخو الأدب الأوروبي، ففي هذه الملحمة التي يطلق عليها اسم «لوسياداس» Lusiadas أي سكان لوسيتانيا

أو اللوسيتانيون [لاحظ أن اسم البرتغال كما ورد في الأساطير هو لوسيتانيا] يقصُّ قصة أمته، ويروي بطولة «فاسكو دي جاما»، بل إنه ليتجاوز ذلك، فيجعل ملحمته قصة الكشف البحري أينما كان. وقصة الكشف البحري تروعك بما بين الإنسان والموج من صراعٍ عنيفٍ جبار، وبما في استكشاف الأراضي الجديدة من نشوةٍ وانتصار، فجاءت «لوسياداس» أقوى ملحمة تدور حول أهوال البحر بعد «الأوذيسية»، فلو كان دي جاما شاعرًا، لما جرت شاعريته بأفضل من ملحمة «لوسياداس»، وقد ترجمها إلى الإنجليزية في القرن التاسع عشر «رتشارد بيرتن Richard Burton»، الذي كان مثل «دي كامينس» شاعرًا ومغامرًا.

وكان لهذه الملحمة فضلٌ وطنيٌّ عظيم، وذلك أنه لما احتل الإسبانيون لشبونة — عاصمة البرتغال — وجعلوا لغتهم الكاستيلية لغة البلاد الرسمية، وقفت ملحمة «لوسياد» وحدها تحتفظ باللغة القومية، وتثير في البرتغاليين غيرة على لغتهم أن تجتاحها لغة الإسبان الفاتحين، وإن في هذا لمثلًا قويًّا يساق لقدرة القلم أحيانًا على أن يقرر مصائر الأمم.

نهضت إسبانيا — كما رأيت — في القرنَين السادس عشر والسابع عشر نهضةً زاهرة، لكنها عادت فهوت إلى الحضيض في إنتاجها الأدبي، حتى إنك لا تكاد ترى فيها في القرنَين التاليَين أديبًا واحدًا يستحق أن يذكر إذا ما أردت أن تقص قصة الأدب في العالم.

الفصل الخامس

النهضة في إنجلترا

(١) الشعر في القرن الرابع عشر

(١-١) جوفري شوسر Geoffrey Chaucer

لبثت إنجلترا قرونًا طوالًا مجدبة عقيمًا في قريحتها الأدبية، فكادت لا تنجب أديبًا واحدًا نابغًا قبل القرن الرابع عشر، ثم شاءت الأيام بغتة أن تلد لها شاعرًا عظيمًا هو في الطليعة بين شعراء العالم، وذلك هو «شوسر» الذي جاء في التاريخ الأدبي لإنجلترا كالواحة الخضراء في البيداء القاحلة، أو كالدوحة السامقة ارتفعت بفرعها إلى السماء، وكل ما حولها كلأ ضئيل.

نبت «شوسر» في أسرة أقامت في لندن أجيالًا متعاقبة، وكان أبوه وجده يتَّجران في الخمر، ويجنيان من تجارتهما ربحًا طائلًا، وجاء مولد شاعرنا في عامٍ قريبٍ من ١٣٤٠م، ولم يلبث أن التحق بحاشية دوق كلارنس، وتزوج من فتاة كانت وصيفة لزوجة الدوق، وما جاء عام ١٣٥٩م حتى سافر «شوسر» في صحبة «كلارنس» إلى فرنسا في حملةٍ حربيةٍ أرسلها «إدورد» ملك الإنجليز، وينبئنا «فرويسار»[١] في تاريخه «أنه لم يبقَ في البلاد فارس ولا محارب ولا سيد ممن تقع أعمارهم بين العشرين والستين دون أن يرحل في تلك الحملة.» وما هو إلا أن وقع «شوسر» أسيرًا في أيدي الأعداء، لكنه لم يطل به زمن الأسر، حتى افتدوه بالمال، وساهم الملك في فديته بمبلغٍ كبير، ثم وضعت الحرب أوزارها، وعاد «شوسر» إلى إنجلترا وعُيِّن عضوًا في حاشية الملك، وأخذ يدرج صاعدًا في مناصب القصر

[١] راجع فصل الأدب الإنجليزي في العصر الوسيط في الجزء الأول من قصة الأدب في العالم.

ويَسْفُرُ لملكه في بعثاتٍ سياسية، وزار إيطاليا في عام ١٣٧٣م، وكان لهذه الزيارة أثرٌ كبير في حياته الأدبية، ثم عُيِّن بعد ذلك محصلًا للرسوم الجمركية المفروضة على الصوف والجلود في ميناء لندن، وكان دخله إذ ذاك قد ضخم إلى حدٍّ كبير. أما إنتاجه الأدبي في تلك الأعوام التي ازدهر فيها من الوجهة المادية، فلم يزد على بعض القصائد والأغاني والمواويل التي لم يبقَ لنا منها إلا شطرٌ ضئيل، وأما الجزء الأعظم من أدبه، فلم يظهر إلا في عهد الملك رتشارد الثاني.[٢]

أُرسل شوسر في بعثةٍ سياسيةٍ أخرى عام ١٣٧٨م إلى إيطاليا، ثم انتخب بعد ذلك بثمانية أعوام ممثلًا لمقاطعته «كِنْت Kent» في البرلمان، وعندئذٍ انقلب النواب على دوق لانكستر الذي كان يحميه، ومن ثم أخذت الأيام تقلب للشاعر ظهر المجن، فحرم مناصبه جميعًا وماتت زوجته، لكن شاء الله أن يكون حرمانه خيرًا للأدب؛ إذ أنفق الشاعر فراغه الطويل في الإنتاج الأدبي، فقضى عامَين خِصبَين، لا ينفك عن الكتابة والإنشاء.

وفي عام ١٣٨٩م تولى الملك بنفسه زمام الأمور في الدولة، فأعاد شوسر إلى مناصبه، وعيَّنه كاتبًا خاصًّا له، ثم عبس له الدهر من جديد، وعُزل مرةً أخرى، وعانى ما عانى من الفقر والعوز، حتى ولي العرش هنري الرابع في آخر عام من حياة الشاعر، فأرسل له شوسر قصيدة عنوانها «شكاة إلى كيس نقودي الفارغ» فاستجاب الملك دعاءه، ومات شوسر عام ١٤٠٠م، ودفن في مقبرة العظماء في «دير وستمنستر».

كان أول ما أنتجه «شوسر» في الأدب مما يستحق الذكر ترجمته لقصيدة «قصة الوردة»،[٣] ولا عجب فقد كان للأدب الفرنسي أعمق الأثر في «شوسر» في المرحلة الأولى من حياته الأدبية، وإنك لتلمس هذا الأثر واضحًا فيما يميز شعره من سلاسة ورشاقة، والقصيدة الأصلية لشاعرَين فرنسيَّين هما «لورس» و«دي منج» وهي مفرطة الطول تُربي أبياتها على اثنين وعشرين ألفًا، ولم يترجم إلى الإنجليزية منها إلا أقل من ثلثها، وهذا الثلث نفسه ينقسم في الترجمة ثلاثة أقسام، فأما القسم الأول الذي يمتد من فاتحة القصيدة إلى البيت الخامس بعد السبعمائة والألف، فلا شك في نسبة ترجمته إلى شوسر، وأما القسم الثاني الذي يمتد إلى السطر العاشر بعد الثمانمائة والخمسة الآلاف، فلا شك

[٢] تولى الحكم عام ١٣٧٧م، وقد عاصر شوسر ثلاثة ملوك: إدورد الثالث، ثم رتشارد الثاني، ثم هنري الرابع الذي تولى الملك في آخر عام من حياة شوسر.

[٣] Roman de la Rose راجع فصل الأدب الفرنسي في العصر الوسيط في الجزء الأول من هذا الكتاب.

أنه لم يكن من ترجمة شوسر، وأما الجزء الثالث الذي يشمل ثمانمائة وألفًا من الأبيات فموضع شك. وأما موضع القصيدة فيتخذ صورة الحلم — كما هو مألوف في الأدب الوسيط — فيرى محبٌّ ولهان في حلمه أنه صادف حديقةً طويلةً عريضة مُسوَّرة، أسوارها عالية كأسوار القلاع الحصينة، فلما دخل قابل فيها أشخاصًا كثيرين كلٌّ منهم يرمز إلى شخصٍ معروف، حتى انتهى به السير إلى بئر نارسيس،[٤] فرأى في قاعها البلوريِّ اللامع منظر الحديثة منعكسةً على سطحه، وكان فيما رأى شجرة ورد جميلة، ورأى بين أزهارها وردةً فتنته بجمالها، حتى ليتعذر على الشاعر أن يصف شيئًا من بهائها ورونقها، فيشغف بها حبًّا وترشقه خمسة من سهام الحب في وقتٍ واحد، ويأخذ من فوره في السعي وراء هذه الوردة الفاتنة ليقتنيها. وبقية القصيدة وصف لهذا السعي في سبيل الوردة المعشوقة.

وفي عام ١٣٦٩م أنشأ شوسر «كتاب الدُّوقة»، ينعى به موت زوجة الدوق لانكستر. وإن هذه القصيدة لتوضح في جلاء خصائص شعره في صدر حياته، وتبين إلى أي حدٍ كان تأثره بالأدب الفرنسي إذ ذاك، فتراه ينسج فيها على منوال العصر في أوضاع الشعر، فيجسد الأفكار المجردة، ويتحدث عنها كأنما هي أشخاص حية من لحمٍ ودم، وهو في تلك المرحلة الأولى من حياته الأدبية لم يمزج شعره بالفكاهة إلا قليلا، مع أن روح الفكاهة أصبحت فيما بعدُ طابعًا يميزه.

تلك كانت آثار الشباب، فلما نضجت رجولته وقعت له الزيارة الثانية لإيطاليا، فتأثر بها في سفره أعمق الأثر؛ إذ تعلم الإيطالية ودرس «دانتي» و«بوكاتشو»، وقد كتب قصته الشعرية «ترويْتس وكرِسدا» على غرار قصيدة بوكاتشو «فيلوستراتو»[٥] (ومعناها جندي الحب). وتتألف قصة «ترويتس وكرسدا» من ثمانية آلاف بيت، لم يكن شوسر مدينًا فيها للقصصي الإيطالي العظيم، إلا بما يدنو من الثلث، ولعل هذه القصة تكون أجمل أثرٍ أدبيٍّ كامل بين آثار شوسر جميعًا، وإنما نقول ذلك لأن «حكايات كانتر بري» — وهي أروع إنتاجه على الإطلاق — لم يَكمُل إنشاؤها كما أراد لها، ويقسم «شوسر» هذه القصة خمسة أقسام، وموضوعها هو الحب بين الفتى ترويتس ومعشوقته كرسدا إبان الحرب الطروادية، وهو بعينه الموضوع الذي أدار عليه شيكسبير روايته التي أطلق

[٤] راجع قصة «إكو ونارسيس» في فصل الأساطير اليونانية في الجزء الأول من هذا الكتاب.
[٥] راجع بوكاتشو في الفصل الأول من هذا الكتاب.

عليها هذا العنوان، أما «ترويتس» فيصوره الشاعر على نهج عشاق القرون الوسطى كما رسمتهم «أنشودة الوردة» فهو محب متفانٍ في حبه، يضحى بكل شيءٍ في سبيل معشوقته، ويراعي أوضاع الحب كما تواضع عليها فرسان العهد الوسيط، وأما صورة «كرسدا» فهي من إبداع الشاعر إلى حدٍّ كبير، على أن خير صورة وردت في هذه القصة شخصية «باندروس» — وهو عم كرسدا — الذي جعله الكاتب يسعى للتوفيق بين العاشق ومعشوقته. وشخصية «باندروس» فكهةٌ مرحة لا تحلِّق في الخيال، بل تعالج الأمور من جانبها العملي المنتج. وقد أجرى الشاعر على لسانه حكمة الساخر الهازئ، فكان له في كل موقف مثال يضربه، وهو يشبه إلى حدٍّ ما شخصية شيكسبير الفكهة المشهورة؛ وأعني بها «فولستاف». وقصة «ترويتس وكرسدا» تحدد مرحلة في حياة شوسر الأدبية؛ لأنها وسط بين النقل والإبداع، فقد كان شوسر في شبابه ينقل ولا يضيف من عنده شيئًا، ثم تقدم في رجولته خطوة هي المزج بين الجانبَين، ثم خطا بعد ذلك خطوةً أخرى في «حكايات كانتر بري»، فكان أغلب إنتاجه خَلْقًا خالصًا. والقصة منظومة في البحر الذي اشتهر به شوسر، وهو الذي يقسم القصيدة مقطوعات من ذوات الأسطر السبعة تجري القافية فيها على هذا النحو:

أ – ب – أ – ب – ب – جـ – جـ.

ثم لم يلبث شوسر أن أخرج بعد ذلك قصيدة «برلمان الطير»، وهي قصيدةٌ رمزية يشير بها إلى المفاوضات التي كانت قد دامت عامًا كاملًا بشأن زواج الملك رتشارد الثاني من «آن بوهيميا»[٦] التي كان يخطب ودَّها ثلاثة رجال في وقتٍ واحد، والقصيدة مكوَّنة من البحر نفسه الذي كتبت به قصة ترويتس وكرسدا، أعني أنها تتألف من مقطوعاتٍ من ذوات الأسطر السبعة التي تجري قوافيها على النحو الذي ذكرناه، وهي كذلك تتخذ صورة الحلم،[٧] فيبدأ الشاعر يروي عن نفسه أنه بينما كان يقرأ أثرًا أدبيًّا لأحد الكتاب اللاتين القدماء إذا به يغفو ويأخذه النعاس، فيرى في حلمه حديقةً غناء، حيث السطوة كلها في قبضة إلهة — هي «الطبيعة» — تصرف الأمر هنالك كيف تشاء، وبينا هو يجوس خلال ذاك البستان رأى الطير كله قد اجتمع لينتقي كل زوج زوجة ترافقه طوال العام، وكانت «الإلهة» الرئيسة — وهي «الطبيعة» — وقد أمسكت في يدها بأنثى النسر، ووقف

[٦] تم هذا الزواج سنة ١٣٨٢م، وهي نفس السنة التي كتبت فيها القصيدة.

[٧] يلاحظ أن الشاعر متأثر في هذا «بأنشودة الوردة» التي ترجمها عن الفرنسية.

بين يديها ثلاثة ذكور من النسور تتنازع أيها يظفر بملكة الطير، فأصدرت «الطبيعة» أمرها أن يمثل كلَّ نوعٍ من الطير طائرٌ واحد، يبدي رأيه في الأمر على سبيل الشورى، وهنا يبدي شوسر غاية البراعة في وصف ذلك المنظر الريفي، وفي إطلاق الحديث على ألسنة الطير، كما يبدي روحًا فكهة بلغت من الروعة حدها الأقصى، واشتد النقاش والجدل، فلم تجد «الطبيعة» بدًّا من أن تترك أنثى النسر تختار من الذكور المتنافسة ما تشاء.

ولم يمضِ عامان على إخراج «برلمان الطير»، حتى أنشأ شوسر قصيدةً جديدة عنوانها «دار الشهرة»، وهي مزدوجة القافية، أعني أن كل سطرين متتاليين يشتركان في قافيةٍ واحدة، وفي كل سطرٍ منها ثمانية مقاطع، وتتألف من ثلاثة فصول، لكن الشاعر لم يتمها على ما أراد لها، وطول ما كتبه منها ألفا بيتٍ ومائة، وهي أيضًا تتخذ الصورة المألوفة، صورة الحلم، فيرى الشاعر في رؤياه أنه في معبد من زجاجٍ امتلأ بالتماثيل الذهبية والتصاوير التي تمثل أشخاصًا ومناظر من الأدب القديم، وقد حمله نَسرٌ إلى «دار الشهرة» بأمر من الإله «جوبتر» جزاءً وفاقًا بما أسدى من يدٍ بيضاء في سبيل الحب، فوجد تلك الدار العجيبة قائمة على ذروة صخرةٍ عالية من الثلج، وهي — كما يقول الشاعر — «أساس ضعيف لقصرٍ شامخ»، ويستعرض الشاعر في قصيدته ما يشاهد من تماثيل وصور تمثل الآداب القديمة، فيعرض لقارئه اطلاعًا واسعًا على تلك الآداب، ثم هو ينتهز فرصة الرمز والتلميح، فيبيح لنفسه التعليق على ما كان في عصره من أحداثٍ وأشخاص.

ولا شك في أن شوسر قد تأثر في هذه القصيدة «بدانتي» في الكوميديا الإلهية[٨] فهي — كالكوميديا — ثلاثة فصول، وهي كذلك حلم يراه الشاعر في نعاسه، وكما يتخذ «دانتي» من «فرجيل» دليلًا له يهديه، يتخذ شوسر من النسر دليلًا هاديًا. غير أن الفارق بعيد في قوة الشعر في القصيدتَين، «فدار الشهرة» ضئيلةٌ متهافتة البناء إذا قيست «بالكوميديا» ذات البناء الأشم الجبار، وشوسر في هذه القصيدة لا يزال محاكيًا ومقلدًا يترسَّم الأوضاع التقليدية في الشعر، إلا أنه بدأ يعبر عن شخصيته ونفسيته حين أخذ يحدث النسر عن نفسه، ويشيع في القصيدة كلها فكاهةً ساخرة كالتي أجراها على لسان «بانداروس» في قصة «ترويتس وكرسدا» التي أسلفنا ذكرها.

---

[٨] راجع «دانتي» في الجزء الأول من هذا الكتاب.

وكان آخر ما أنشأه «شوسر» في وسطى مراحله الأدبية قصيدة عنوانها «أسطورة المحصنات»، وهي تقع في ستمائة وألفي بيت من الشعر، وقافيتها مزدوجة، أنشدها الشاعر ليشيد بالمحصنات من النساء كأنما أراد أن يكفر عما اقترف في حقهن في الجزء الذي ترجمه من «أنشودة الوردة»، فقد رأى الشاعر في حلمه أن إله الحب جاءه يؤنِّبه على استخفافه بالنساء وسخريته بعاطفة الحب الخالدة، فدافع عن نفسه «بأسطورةٍ مجيدة عن المحصنات من النساء، العذارى منهن والزوجات، اللاتي أخلصن للحب طوال حياتهن.» ولم يستطع شوسر إتمام القصيدة، فتركها ناقصة كما فعل بقصيدة «دار الشهرة». وإن القارئ ليحس في كلتا الحالتَين أن الشاعر إنما نفض يده من القصيدة حين أدركه الملل، ففي قصيدة «دار الشهرة» اندفع هو ونسره إلى عالمٍ خيالي، ثم لم يُسِغ أن يعود من عليائه هابطًا فوق هذه الأرض، فظل مع النسر محلقًا. وفي هذه القصيدة تحس كأنما ملَّ الشاعر رواية قصصٍ قديمة؛ لأنه عند بداية القصيدة اعتزم أن يروي قصة عشرين امرأةً من نساء التاريخ والأساطير ممن كن مخلصات في الحب، لكنه لا يقدم لنا سوى سبع قصص من بينها قصة عن كليوبطره، وقصة عن ديدو ملكة قرطاجنة.[٩]

وأهم أجزاء القصيدة «مقدمتها» التي يمهد بها لحلمه، ويقطع فيها على نفسه عهدًا أن يقص هذه القصص عن طيبات النساء، ليعتذر بها عن كفرانه بالحب الذي أبداه في ترجمته لأنشودة الوردة، وفي تصويره لكرسدا التي لم تخلص في حبها لترويتس، وكذلك يبين في المقدمة مقدار حبه للكتب ولزهور الأقحوان، ويثبت فيها قائمة بقصائده، منها أسماء لقصائد لم تهبط إلينا، ومما هو جدير بالذكر عن «مقدمة» هذه القصيدة أن لها صورتَين باقيتَين، تختلفان في اللفظ وصياغة بعض الأبيات، والمفروض في إحداهما أن تكون قد كتبت أولًا، وفي الأخرى أن تكون إصلاحًا للأولى، فمن هاتين الصورتَين يتبين كم كان «شوسر» يُعنى بتجويد شعره.

وأروع آية أبدعتها عبقرية شوسر «حكايات كانتر بري» التي لم يكن إنتاجه السابق بالقياس إليها سوى إرهاص وتمهيد، وقد تابع فيها «بوكاتشو» في كتابه «ديكامرون» الذي روى فيه عددًا من حكايات أجراها على ألسنة عشرة من الرجال والسيدات فروا من الوباء المتفشي في مدينة فلورنسه، إلى منزل بالريف النقي الخالص.

---

[٩] راجع ملحمة «الإنياذة» لفرجيل في فصل الأدب الروماني في الجزء الأول.

كان ضريح القديس تومي أبكت St. Thomas-à-Becket في كانتر بري بإنجلترا مكانًا مقدسًا يحج إليه الناس من كل حدبٍ وصوبٍ في أوروبا إبان العصور الوسطى، وكان هنالك في الطريق إلى ذلك الضريح فندق يسمى «فندق تابَرْد» فتخيل الشاعر أن تسعة وعشرين حاجًّا اجتمعوا ذات مساء في ذلك الفندق، فاقترح «هنري بيلي» صاحب الفندق أن يروي كل مسافر قصتين وهم في طريقهم إلى ضريح القديس، وقصتين أخريين وهم عائدون، وأن يوازن بين القصص جميعًا ليكافأ المتفوق الممتاز عشاء على حساب زملائه حين يعودون إلى الفندق، هكذا وضع الشاعر تصميمًا ليروي لقارئه أكثر من مائة وعشرين قصة، المسافرون تسعة وعشرون، أضف إليهم صاحب الفندق والشاعر، هذا في رواية، وفي روايةٍ أخرى أن مسافرين آخرين انضما إلى تلك المجموعة في الطريق، وفي كلتا الحالتين كان عدد من يقص القصص في نية الشاعر واحدًا وثلاثين، فقد كان مشروعًا أدبيًّا عظيمًا، لكن الشاعر لم يرو مما اعتزم أن يرويه إلا أربعًا وعشرين، منها واحدة لم تكمل وأخرى ليس منها سوى بدايتها.

وكان شاعرنا أشد طموحًا في قصصه من «بوكاتشو» لأن الشخصيات التي صوَّرها «بوكاتشو» كانت كلها تمثل طبقةً واحدة من الناس، فسرعان ما تبعث القصص المتشابهة مللًا في نفس قارئها على الرغم من كل ما فيها من براعةٍ وفن، أما «شوسر» فقد اختار «حجاجه» من طبقات المجتمع المختلفة ليجعل كلًّا منهم يصور بقصته وبشخصيته طبقة معينة من الناس، فإذا استثنيت طبقة النبلاء الرفيعة، وطبقة السفلة الوضيعة، وجدت كل طوائف المجتمع الإنجليزي مرسومة مصوَّرة في قصص شوسر أدق رسم وأبرع تصوير. وقد أعمل الشاعر فنه في تتابع القصص ليكون بينها شيء من التباين يزيل ما عساه أن يحدث في نفس القارئ من ملل، وقدم الشاعر لقصصه «بمقدمة» هي آية آياته على الإطلاق، إذ عرض فيها شخصياته عرضًا سريعًا قبل أن يبدءوا رحلتهم ويقصوا قصصهم، فعرف كيف يقدم لك كلًّا منهم في صورةٍ ناطقةٍ ساطعة، حتى لكأنك حين تقرأ «المقدمة» تنظر إلى معرض للصور علقت على حوائطه صورة كل مسافر في إطارٍ خاص. فمن أشخاصه «فارس» و«محارب» و«حامل السلاح للفارس»؛ فهؤلاء يمثلون الطبقة المحاربة في تلك العصور، ومنهم «رئيسة دير» تمثل البساطة والطهر، وامرأة أخرى يسميها «زوجة باث» تصور المرأة التي انغمست في شئون الدنيا، ومنهم «قسيس» فقير متقشِّف لا يزن للدنيا وحطامها وزنًا، تراه طيلة اليوم ضاربًا في الأرض وعكازته في يده يعظ الناس من قلبٍ مخلص، وإلى جانبه ترى صورة «راهب» تريك كم كان

له من الجياد والثياب الجميلة! وكم كان يلهو بالصيد ويكره العمل! فعباءته من فاخر النسج، يحلي أطرافها جميل الفراء، ويشبك غطاء رأسه بمشبكٍ من ذهبٍ تدلَّت منه شارة الحب، هكذا يصور لك «الراهب» ساخرًا هازئًا. وفيمن يصورهم كذلك «طالب علم في أكسفورد»، و«رجل قانون» و«طباخ»، و«ملاح»، و«طحان»، و«فلاح»، و«تاجر» إلخ إلخ. وهكذا يصور كل طبقات المجتمع؛ رجال الدين ورجال الأعمال والصناع والزراع والفرسان والمحاربين وغيرهم. ولا يقتصر الشاعر في تصوير إنجلترا في القرن الرابع عشر على الحكايات التي يحكيها الحجاج في رحلتهم، بل يزيد على ذلك تعليقات بين كل حكايتَين وأوصافًا لمناظر مما يجعل الصورة أشد وضوحًا.

وسنقدم لك فيما يلي نموذجًا من تصويره للشخصيات في «المقدمة»، فهاك وصفًا «لرئيسة دير»:

وكان بين القوم راهبة، هي رئيسة ديرها،
وكانت في ابتسامتها غايةً في السذاجة والحياء،
إن أقسمت ف «لُويْ» القديس أغلظ أيمانها؛
واسمها السيدة «إجلنتين».
إذا رَتَّلَت الدعاء المقدس أحسنته ترتيلًا؛
فجاء مُنَغَّمًا من أنفها أجمل النغم.
وكانت تتكلم الفرنسية في روعةٍ وطلاقة،
تتكلمها بلهجة «ستراتفورد-آت-بو»[١٠]
لأنها جهلت فرنسية، باريس،
وفي تناول طعامها قد أجيد تدريبها؛
فلا تسمح للقمةٍ واحدة بالسقوط من شفتيها،
ولا بللت أناملها في المرق العميق،

---

[١٠] And French She Spak … aften the scole of Stratford—Atte—Bowe للنقاد تعليقات مستفيضة على هذا السطر لا داعي لذكرها هنا، وحسبنا أن نشير إلى تهكم الشاعر بمن كانوا يباهون بالتحدث بالفرنسية في ذلك العصر، مع أنها كانت فرنسيةً ركيكةً مغلوطة، واللهجة المشار إليها هي لهجة نورمانديا.

لا تسقط منه قطرة على صدرها؛
لأنها تجيد حمل الطعام إلى فيها،
وكانت تمسح شفتها العليا مسحًا نظيفًا،
ولا ترى على فنجانها ذرةً واحدة
من الدهن، حين تشرب شرابها؛
فكانت تبدو بعد طعامها غاية في البهاء.

* * *

وكانت تفيض إحسانًا وإشفاقًا؛
حتى لتبكي إن رأت جرذًا
أمسكه الفخ فمات أو جرح!
وكان لها عدد من كلاب الصيد تطعمها
بمشوي اللحم واللبن وطازج الخبز،
فإن مات كلب منها بكته بالدمع السخين،
بل كان يُبكيها أن يضرب ضاربٌ كلبها بعصاه!
فقد كانت كلُّها ضميرًا حيًّا وقلبًا رحيمًا.
وحول عنقها حزام محبوك،
هي شمَّاء الأنف رمادية العينَين اللامعتَين
صغيرة الفم، وكان بضًّا قانيًا،
ولها جبهة لا شبهة في جمالها،
عريضة بعض الشيء فيما أرى،
لا ضيق في أبعادها.
ورأيتها أنيقة الثياب
تطوِّق ذراعها خرزات من المرجان
وعِقْدان من خرزٍ خُضْر «الشواهد»،
وتدلت حلية من ذهبٍ وهاج
نقش عليها «أ» مزخرفة،
ثم كتبت هذه العبارة: «الحب قهار.»

فإذا ما فرغ الشاعر من استعراض أشخاصه في «المقدمة» واحدًا فواحدًا، بدأ بحجاجه المسير، وأخذوا يحكون، وكان أول من روى «الفارس» فقصَّ قصة من بوكاتشو خلاصتها

أن «بالامون» و«أرسيتي» كانا صديقَين، ثم تنازعا على فتاةٍ تسمى «إِملي»، فكان لا بد لهما من مبارزةٍ لتكون الفتاة للظافر، وفي اللحظة التي كاد يكتب النصر فيها لأرسيتي تدخل «بلوتو» في الأمر وأنزل «أرسيتي» عن جواده، فخرج «بالامون» من المبارزة ظافرًا، وتزوَّج من «إِملي». هذه خلاصة لا قيمة لها إلى جانب ما حكاه شوسر في قصته؛ لأنه إنما يرمي قبل كل شيءٍ إلى تصوير الفرسان في ذلك الزمان حين يقتتلون، فكل القيمة الفنية إنما هي في تفصيلات الوصف، وفي نصوع الصورة التي ترتسم في ذهن القارئ، وهكذا قُلْ فيما نعرضه من ملخصاتٍ لبعض حكاياته.

«فرجل القانون» يروي قصة عن فتاة اسمها «كونستانس» ابنة الإمبراطور الروماني تزوجت من سلطان الشام، على شرط أن يعتنق هذا السلطان العقيدة المسيحية، لكن أم السلطان لا تحتمل رِدَّة ابنها عن دينه فتقتله وتُطْلِقُ الفتاة هائمةً في سفينةٍ على وجه البحر، وتبلغ «كونستانس» بسفينتها «نورْ ثَمْبِرْيا» وتتزوج ملكها، لكن أم الملك في هذه المرة أيضًا يغضبها هذا الزواج، فتنتهز فرصة غياب ابنها، وتبعد الفتاة عن المدينة، فلا يسع الفتاة إلا أن تعود إلى روما. ويعود الملك فلا يجد زوجته «كونستانس» فيقتل الأم الآثمة، ويرحل إلى روما؛ ليكفِّر عما اقترف، وهنالك يصادف زوجته.

ويأتي دور «رئيسة الدير» فتحكي حكاية ولدٍ مسيحيٍّ صغير قتله اليهود في بلدٍ أسيوي، إذ كان يرتل آياتٍ من الإنجيل.

وهنا ينادي «صاحب الفندق» شوسر،[١١] ويأخذ في مداعبته قليلًا، ثم يطلب إليه أن يقص على الجماعة قصته، وها هنا تبدو من الشاعر لَفْتةٌ فنيةٌ جميلة؛ إذ قصَّ على السامعين إحدى القصص الخيالية القديمة — حكاية السير توباس — وإنما قصد إلى المعاتبة والنقد، فقصَّها في صورة الحكايات المنظومة القديمة، فلم يُطِقْ صاحب الفندق هذا «النظم الركيك» على حد تعبيره، وطلب إلى الشاعر أن يحكي حكاية أخرى، فروى شوسر قصةً نثرية.

ويأتي دور «المحارب» فيروي قصةً جميلة عن قمبيز ملك التتار، وابنته «كاناس». فبينما كان قمبيز ذات عام يُحيي عيد تتويجه في قصره العظيم، إذا بهذا «المحارب» يجيئه راكبًا جوادًا سحريًّا، ويحمل معه خاتمًا ومرآة فيهما كذلك قوة السحر، فأما الخاتم فيمكِّن لابسه من فهم لغة الطير والحيوان، ومن معرفة خصائص العشب في معالجة

[١١] كان شوسر بين الحجاج وقصَّ حكايتَين.

المرضى، وأما المرآة فتبدي لمن ينظر فيها أوجه الأصدقاء والأعداء منزوعًا عنها أقنعة الرياء والنفاق، وأما الجواد فيطير براكبه في الجو أنَّى شاء، وبأية سرعةٍ أراد، وقصة الجواد هذه مأخوذة — على الأرجح — من قصص ألف ليلة وليلة بكل تفصيلاتها، ولم يتمم الشاعر «قصة المحارب» لسببٍ لا ندريه.

ويحكي «طالب العلم في أكسفورد» حكايةً مأخوذة من بوكاتشو، وتحكي «القسيسة الراهبة» حكاية «الديك والثعلب». وهكذا مما لا يغني التلخيص عن قراءته شيئًا لترى إلى أي أوجٍ ارتفعت عبقرية شوسر في خصوبة الإنتاج، وفي رشاقة الأسلوب وقوَّته.

ومما هو جديرٌ بالملاحظة أن شوسر، على الرغم من أنه عاش في عهدٍ امتلأت أيامه بالقلاقل والاضطراب، وعلى الرغم من أنه غاص في تلك الحياة جنديًّا وسفيرًا ورجلًا من رجال الأعمال، وعضوًا في بلاط الملك، وقاضيًا وعضوًا في البرلمان وشاعرًا، فإنه لم يذكر في شعره حادثةً واحدة من كبريات الحوادث التي وقعت في زمانه، وذلك دليل على إيمانه بأن أحداث الحياة المادية مؤقتة عابرة ليست جديرة بالشعر الخالد مهما بلغت جسامتها، وإنما عُني شوسر بتصوير الإنسان؛ لأنه كان قبل كل شيءٍ شاعرًا.

بقي لنا أن نقول كلمةً موجزة في تأثيره في اللغة الإنجليزية نفسها، فقد كان له أثرٌ عميق في توحيد اللغة القومية في البلاد؛ إذ كان ثمت لهجات مختلفة، فلما كتب شوسر بلغة الوسط الشرقي لإنجلترا — وكانت أكثر اللهجات طلاقة وأبسطها في القواعد — لم تلبث أن أصبحت اللغة الأدبية في البلاد كلها، وهذا يذكرنا من جديد بدانتي حين كتب باللهجة التسكانية، فأصبحت بفضله لغة بلاده، كما يذكرنا بسرفانتيز حين كتب باللهجة الكاستيلية (القشتالية)، فجعلها أداة التعبير الأدبي في إسبانيا.

لهذا كان شوسر قمينًا أن يكون كما أسماه درَيْدِن Dryden «أبا الشعر الإنجليزي».

(١-٢) وليم لانجلاند William Langland (١٣٣٢–١٤٠٠م)

عاش لانجلاند معاصرًا لشوسر، فشهد عهدًا ملأته الحوادث الكبرى؛ إذ عصفت به عواصف الانقلاب في السياسة والاجتماع والدين، ودارت فيه أعنف المعارك وأبشع الحروب، وتفشَّى به الطاعون، ففتك بالناس فتكًا ذريعًا.

وأهم شعره قصيدتان؛ «بيرز الحرَّاث» وقصيدة «أحْسِن صنيعًا»، وكلتا القصيدتين في صورة الحلم، كمألوف ذلك العهد، فتأخذ الشاعر سِنَةٌ من النوم إذ هو على سفح تل ذات صباحٍ جميلٍ من شهر مايو، فيرى حلمًا رائعًا «رأيتني أدثر نفسي باللفائف، في

يوم صائف، حين كانت الشمس رخيَّة، فكنت في هيئة الراعي، أرتدي ثوبًا شبيهًا بمسرح الراهب، ولست أعني الراهب القابع في صومعته، بل الذي يجوس خلال الأرض باحثًا عن الأخطار يركبها.»

ويرى «بيرز» في حلمه حقلًا جميلًا يموج بالناس، وما هو إلا أن تتقدم «الرشوة» لتتزوج من «الزيف»، لكن اللاهوت يتدخل ليمنع الزواج، فتعرض القضية أمام الملك في لندن، وهنا يصف الشاعر مناظر لندن ومناظر الريف. والقصيدة كلها رمزية تشير حوادثها وأشخاصها إلى غير معانيها المباشرة.

وكذلك تتألف قصيدة «أَحْسِنْ صنيعًا» من سلسلة من الأحلام الرمزية.

وأما عن اللغة التي استخدمها «لانجلاند» في شعره، فلم تكن لهجة الوسط الشرقي لإنجلترا «صافية» خالصة — كما هي الحال مع شوسر — إنما هي خليط بين لهجتَي الوسط والجنوب. وقد أجرى بعض العلماء مقارنةً دقيقة بين شوسر ولانجلاند من حيث الألفاظ، فوجد أن ثمانية وثمانين في كل مائة من ألفاظٍ مقدمة «بيرز الحرَّاث»، وفي ألفاظ الأربعمائة والعشرين سطرًا الأولى من «مقدمة» شوسر، كلمات أنجلوسكسونية أصيلة، وأن عدد الكلمات الفرنسية عند «لانجلاند» كبير نسبيًّا. والحقيقة هي أنه قبل أن يبلغ القرن الرابع عشر ختامه، كانت الألفاظ الفرنسية قد شاعت في اللغة الإنجليزية، فلم يستطع شوسر أو لانجلاند، أو أي كاتبٍ آخر اجتنابها إذا أراد أن يعبر عما في نفسه تعبيرًا كاملًا تامًّا؛ فقد كانت الفرنسية عندئذٍ لغة المحاكم والسياسة ولسان الملك وحاشيته، ولم يبطل استخدامها بصفةٍ قاطعة إلا في منتصف القرن الخامس عشر، أي بعد موت شوسر ولانجلاند بخمسين عامًا.

وخلاصة القول أن الشاعرين كليهما استخدما نسبةً واحدة من الألفاظ الإنجليزية الأصيلة والألفاظ الفرنسية الدخيلة، غير أنهما يعودان فيختلفان في الاتجاه والصبغة؛ فشوسر يصطبغ باللون النورماندي، ولانجلاند تسوده النزعة السكسونية. ويصف شوسر طبقة الموسرين والمحاربين الذين يعيشون في شيءٍ من البذخ، فيتناول بقلمه قصور النبلاء وحصون الفرسان ومدن التجارة والصناعة. أما لانجلاند فيتجه ببصره نحو الفقراء فيصف لنا من ساء غذاؤهم وشقَّ عليهم العمل، ويصوِّر حياة الريف التي أبهظها وأضناها الظالمون من الطبقات العالية، بل التي أرهقها وأذواها قانون الدولة. وكذلك يختلف الشاعران في الاتجاه الأول نفسه، فشوسر يصور بقلمه أفرادًا ذوي معالم محدودة وألوانٍ ناصعة، حتى إنك لتصادف في أدبه كل أنماط الناس في العصور الوسطى، أما

لانجلاند فيعنى بجموع الدهماء، وينصت لأنينهم وشكواهم، وكان شعره أول صيحة بعثها الأدب الإنجليزي في سبيل الديمقراطية. وشوسر أشمل نظرًا من لانجلاند، فبينا تراه يجيل البصر في العناصر الإنسانية المشتركة بين شعوب العالم أجمع، ترى لانجلاند يقصر نظره على بلاده، حتى قيل عنه إنه بحق الإنجليزي الصميم. يعرض لنا شوسر أشخاصًا ضاحكين يمرحون ويرفلون في فاخر الثياب، ويعرض لانجلاند الطبقات العاملة منهوكة القوى في أداء واجبها بأمانة وبسالة، لكنهم صُفر الوجوه، يرتدون الأسمال.

(١-٣) جور Gower (١٣٢٧–١٤٠٨م)

كان «جَوَر» صديقًا حميمًا لشوسر، ولد قبله ببضع سنوات ومات بعده ببضع سنوات، وله ثلاث من طوال القصائد؛ كتب إحداها بالفرنسية، والأخرى بالإنجليزية، والثالثة باللاتينية. فأما الفرنسية فقصيدة «مرآة المفكر»، وأما الإنجليزية فهي «اعتراف المحب»، وأما القصيدة اللاتينية فعنوانها «صوت إنسان يصيح». وكانت الفرنسية التي كتبها هي اللغة الفرنسية النورماندية،[١٢] التي أطلق عليها فيما بعد «فرنسية ستراتفورد-آت-بو» وهي اللهجة التي أشار إليها شوسر في تصويره الدير في «مقدمة» حكايات كانتر بري، وكذلك كتب «جور» بالفرنسية مجموعة أشعار عنوانها «خمسون حكايةً منظومة».

لبث «جور» طوال حياته تقيًّا ورعًا، ولما أدركته الشيخوخة اعتزل مع زوجته في أحد الأديرة، وقد أجزل الإحسان للكنيسة التي دفن فيها، والتي لا نزال نرى فيها قبره الجميل، حيث رقد جثمانه واستند رأسه على مجلدات ثلاثة اشتملت على قصائده الثلاث. وكان «جور» موسرًا نبت في أسرةٍ مجيدة، وقد اتصل بالقصر وصادق الملك رتشارد الثاني، وكان لهذا الملك سيئات وآثام لم يشأن جور أن يسجلها له في قصيدته «صوت إنسان يصيح» مع أنه استعرض في القصيدة كافة سيئات العصر. وإلى «جور» أهدى شوسر قصته العظيمة «ترويتس وكرسدا».

ولسنا نزعم أن شعر «جور» قد بلغ حدًّا بعيدًا من الجودة والروعة، بل إن الأمر على نقيض ذلك؛ فقصائده باردة الشعور، ضعيفة التركيب، رتيبة النغم، ولا يقرؤها إلا قلة من الناس، لكنه برغم ذلك كله جدير بمكانةٍ عالية في تاريخ الأدب الإنجليزي؛ لأنه يمثل

[١٢] راجع ما كتبناه عن شوسر.

في أدبه التقاء اللغات الثلاث التي كانت مستعملة في إنجلترا مدى قرونٍ متتابعة، فكتب قصائده الثلاث بتلك اللغات المختلفة كما أسلفنا، أما اللاتينية فقد كانت أداة الكتابة عند العلماء جميعًا منذ القرن السابع حتى القرن السادس عشر. وأما الفرنسية النورماندية فقد لبثت أمدًا طويلًا سدًّا منيعًا في وجه اللغة الإنجليزية، فلا تسمح لأصحاب العبقرية والمواهب أن يدفعوا بلغتهم الأصيلة إلى مكان السيادة. وها نحن أولاء بصدد أديب يقف في مفترق الطرق مترددًا بين اللغات الثلاث، ولعله لم يكتب بعض شعره بالإنجليزية إلا بعد أن ضرب له شوسر المثال فاحتذاه، وقد أنشأ «جور» قصيدته الإنجليزية «اعتراف المحب» في أبياتٍ مثمَّنة المقاطع مزدوجة القافية، وهي تتألف من عددٍ يزيد على خمسة عشر ألفًا من الأبيات، وتقع في خمسة أجزاء. وهذه القصيدة إنما كتبت بدعوة من الملك الشاب رتشارد الثاني؛ ولذلك أهداها عند أول إخراجها إليه، لكنه عاد بعد ذلك فأهدى طبعتها الثانية لدوق لنكستر الذي أصبح فيما بعدُ الملك هنري الرابع.

وأما قصيدته الفرنسية «مرآة المفكر» فتتألف من ثلاثين ألفًا من الأبيات على وجه التقريب، تدور كلها حول الفضائل والرذائل.

ثم قصيدته اللاتينية «صوت إنسان يصيح»، وقد أوحى له بها ثورة الفلاحين في مقاطعة «كنت» عام ١٣٨١م بسبب فداحة الضرائب، وكان «جور» صاحب أرض في تلك المقاطعة، ولا بد أن يكون قد لحقه الأذى.

وظهر في القرن الرابع عشر شاعران آخران هما «جون لِدْجِت» John Lydgate و«توماس أُكْلِيف» Thomas Occleve، وبعد ذلك تدهور الشعر الإنجليزي قرنًا كاملًا هو القرن الرابع عشر، وأخذت ترد أنغام الشعر الغنائي من الشمال، حيث طائفة من الشعراء الأسكتلنديين الذي اقتفوا أثر شوسر دون أن يقتصروا على تقليده، بل كانت لهم شخصياتهم المستقلة التي زادها خصوبة واستقلالًا ما أضافوه من ألفاظٍ أسكتلندية، وسنستعرض هؤلاء الشعراء بعد قليل.

(٢) كتاب النثر في القرن الرابع عشر

أمسك بزمام النثر في القرن الرابع عشر ثلاثة كُتاب، هم «السير جون ماندفيل» و«جون ويكلف» و«جوفري شوسر»، ولم تكن براعة هؤلاء الكتَّاب في أدبٍ مبتكر، بل بدت قدرتهم على الكتابة النثرية فيما ترجموه عن اللغات الأخرى. وسنعرض موجزًا قصيرًا لكل منهم.

(٢-١) السير جون ماندفيل Sir John Mandeville

هذا اسم أطلق إطلاقًا على أديبٍ مجهول ترجم عن الفرنسية كتابًا عنوانه «رحلات السير جون ماندفيل»، والراجح أن المؤلف الأصلي لهذا الكتاب طبيبٌ فرنسي اتخذ لنفسه اسم «جون ماندفيل»، ليكون ضربًا من التنكر الأدبي. ويقول المؤلف عن نفسه إنه أنفق أربعين عامًا في خدمة «السلطان» وفي خدمة «الخان الأعظم» إمبراطور الصين، وفي الرحلة في ربوع آسيا وأفريقيا. ويُظَن أنه نشر كتابه هذا سنة ١٣٥٦م فترجمه بعضهم إلى اللاتينية، ثم تناوله كاتبٌ آخر فترجمه إلى الإنجليزية، فجاءت الترجمة مثالًا من أروع ما كتب بالإنجليزية في ذلك العهد لما فيه من سلامةٍ وتدفق، بل إن هذا الكتاب ليُعدُّ من أمتع الآيات في الأدب الإنجليزي كله؛ ففيه مجموعة من القصص الرائعة، وهو في مجموعه بمثابة «دليل» يهدي المسافر إلى «الأرض المقدسة»، فالكاتب الفرنسي، الذي يُطلق عليه عادةً اسم «يوحنا ذو اللحية أو يوحنا البرجندي Jean de Bourgogne»، قد صوَّر هذه الشخصية الخيالية «السير جون ماندفيل» على نحو ما ابتكر «سويفت Swift» شخصية «جَلِفَرْ»، وكما خلق «دِفُو Defoe» شخصية «روبنسن كروسو»، ثم أطلق السير جون ماندفيل هذا يضرب في الأرض مرتحلًا من بلدٍ إلى بلد، فيزور بيت المقدس والصين وغيرهما، ويجمع أثناء رحلته قصصًا من أي كتابٍ يصادفه، يجمعها من كتب الرحلات مثل كتاب ماركو بولو،[١٣] ومن كتب الحكايات الخرافية ومن كتب الأحلام وغير ذلك. ويذكر للقارئ أعجب ما رأى خلال رحلته، من ذلك — مثلًا — أنه رأى أهل القاهرة يفقسون البيض بطريقةٍ صناعية، وأنه رأى شجرة تُنتج صوفًا (يقصد القطن)، ويؤكد للقارئ عقيدته بأن الأرض كروية، ودليله أنه لو بدأ الملاحون من بلدٍ وساروا بسفينتهم في اتجاهٍ واحد، فإنهم يعودون من جديد إلى البلد الذي بدءوا منه الرحلة. والألفاظ التي اختارها المترجم غاية في السهولة كأنما جرت بها براعة كاتبٍ حديث، ولذة الكتاب راجعة إلى سذاجته وإلى الصور الزاهية المختلفة التي يرسمها آنًا بعد آن.

وشاع الكتاب في القرنين الرابع عشر، والخامس عشر شيوعًا عظيمًا، يدلُّك على مقداره أن بين أيدينا اليوم ثلاثمائة نسخةٍ مخطوطة بقيت منذ ذلك العهد. وقد تواضع بعض النقاد على تسمية «ماندفيل» «أبا النثر الإنجليزي» — كما عُدَّ شوسر أبًا للشعر — لكن

[١٣] رحالة بندقي مشهور (١٢٥٤–١٣٢٤م) سافر إلى الصين، حيث قابل إمبراطورها «قبلاي خان».

هذا اللقب يتنازعه أيضًا «جون ويكلف» و«السير تومس مور»، على أن النثر الإنجليزي كانت له بداياتٌ عدة، ولا يجوز أن ننسب ابتداءه لكاتبٍ واحدٍ كائنًا من كان.

(٢-٢) جون ويكلف Gohn Wyclif (١٣٢٤–١٣٨٤م)

كان «ويكلف» يمقت البابوية مقتًا شديدًا، فحفزه ذلك إلى الكتابة ضدها، ولكنه لم يلبث أن اتُّهم بخروجه على الدين وحوكم على زندقته سنة ١٣٧٧م، فأرسل في حمايته دوق لانكستر قوةً مسلحة تصحبه إلى دار المحكمة، ثم حدث أثناء المحاكمة أن نهض هذا الدوق — وقد أرهقته المناقشات الطويلة — وأعلن أنه لو أدانت المحكمة صديقه «ويكلف»، فلن يتردد في أن يَجُرَّ الأسقف من شعره، حتى يخرجه من الكنيسة التي كانت تجري المحاكمة في حرمها، وعندئذٍ انفضت الهيئة الدينية التي كانت منعقدة لمحاكمته، ثم حوكم «ويكلف» مرةً أخرى لخروجه على الدين أيضًا، ونجا من العقاب بفضل «أميرة ويلز».

وإنما يحتل «ويكلف» مكانته في الأدب الإنجليزي؛ لأنه ترجم «الكتاب المقدس» إلى لغة بلاده؛ إذ نقل إلى الإنجليزية «العهد الجديد» (الإنجيل)، واستعان بآخر Hereford في ترجمة «العهد القديم» (التوراة)، وكانت الترجمة نقلًا عن اللاتينية، واستطاع أن ينقله إلى نثرٍ قويٍّ سلسٍ مستقيم العبارة، لكن هذا العمل الأدبي الجليل قوبل من أعدائه بالسخط، حتى إنهم أخرجوا جثمانه من قبره، وأحرقوه، وذروا رماده في نهرٍ قريب.

(٢-٣) شوسر Chaucer

لقد درسنا شوسر شاعرًا، وها نحن نثبت له في النثر أثره، وإن يكن ضئيلًا إلى جانب شعره، فأول ما نسجله له أنه كتب نثره كله بالإنجليزية؛ لأنه آثر لغته القومية على اللاتينية والفرنسية، وخير ما أنتجه في النثر ترجمته لكتاب «بِيثْيَس Boethius»[١٤] وعنوانه «عزاء الفلسفة»، وكذلك كتب نثرًا حكاية القسيس وحكاية أخرى حكاها هو باعتباره حاجًّا من الحجاج في «حكايات كانتر بري».

---

[١٤] (٤٨٠–٥٢٤م) فيلسوف وسياسي، ويعده بعض مؤرخي الفلسفة آخر العصر الروماني وطليعة الفلسفة المدرسية — أي فلسفة العصور الوسطى — وقد شرع بيثيس يترجم أرسطو وأفلاطون ويوفق بينهما، لكنه لم يتمم ما شرع فيه، وعلى كل حال فقد أفلح في تعريف أهل العصور الوسطى بأرسطو.

(٣) الشعر في القرن الخامس عشر

كان القرن الخامس عشر حقبةً مجدبة في تاريخ الشعر الإنجليزي لم يكد يشهد نصفه الأول شاعرًا واحدًا، ثم ظهر في نصفه الثاني ضرب من الشعر هو «الحكايات المنظومة» Ballads ومعظم «الحكايات المنظومة» لم يجد سبيله إلى الكتابة أو الطباعة، بل أخذ ينشده المنشدون وينصت إليه السامعون، معتمدين في روايته على الذاكرة وحدها، على أن هذه «الحكايات المنظومة» لم تحتفظ بصورةٍ واحدة، وإنما تغيرت وتبدَّلت حسب الظروف المكانية والمشاعر القومية، مثال ذلك أن يسمع إنجليزي حكايةً منظومة عن عشيرة في اسكتلنده، فيحفظها ثم يرويها في بلده بعد تعديل بعض أجزائها، بحيث تناسب المقام الجديد، وهكذا تدور الحكاية المنظومة في مختلف الأرجاء، فيضاف إليها هنا ويحذف منها هناك، ويتعاورها التغيير والتبديل في مختلف البلدان. فتكون في نهاية طوافها شيئًا جديدًا اشترك في صياغته عددٌ كبير من الناس، وكان المنشدون الطوافون يتغنون بالحكايات المنظومة على القيثارة في المدن والقرى والفنادق والحانات والأسواق، وكان لكل حكايةٍ منها نغمةٌ خاصة عرفت بها، وأحيانًا تشترك عدة حكاياتٍ في نغمٍ واحد، وعلى كل حال فقد كانت هذه الحكايات المنظومة تجد آذانًا مصغية أينما تغنى بها المنشدون أو عزف ألحانها العازفون على القيثار، واختصت كل جماعة من العمال بأغانٍ آثرتها على غيرها وأصبحت كأنها شعار لهم يتغنَّى بها كل منتسب إلى تلك الصناعة المعينة.

وجدير بنا في هذا المقام أن نحدد على وجه الدقة ما يراد «بالحكاية المنظومة» في الآداب الأوروبية، فهي قصيدةٌ قصصيةٌ قصيرة، لقارئها أن يتلوها تلاوة أو يتغنى بها، وهي مزيج من «شعر الملاحم» و«الشعر الغنائي». وقد تتخذ بعض الحكايات المنظومة قالبًا تمثيليًّا فيه حوار بين أشخاص، وأما موضوع «الحكاية المنظومة» فقد يكون بطولة المحاربين أو مغامرة المحبين أو عجائب بلاد الجن، والخيال فيها ساذجٌ جامح، والشعور عميق يصور عواطف الإنسانية بأسرها، وكثيرًا ما تتخير المواقف والمناظر التي تثير في السامعين الحزن والشجن. تلك هي المميزات العامة للحكاية المنظومة، على أن بعضها يقوم على أساس من التاريخ مع تغيير في الحوادث من حيث الزمان والمكان والأسماء، بحيث لا تكاد تتبين فيها من الحقيقة التاريخية شيئًا.

وهنا قد يسأل سائل: ومن نظم تلك الحكايات؟ والجواب أن تاريخ الأدب لا يسمي من شعرائها أحدًا. فقد كان في إنجلترا قبل شوسر بقرونٍ عدة طائفة من هذه الحكايات

المنظومة، وأخذت تنتقل من جيلٍ إلى جيل، ومن بلدٍ إلى بلد، ويطرأ عليها أثناء انتقالها ما تحدثنا عنه من ألوان التغيير التي تقتضيها مشاعر الناقل أو ظروف المكان المنقولة إليه، فهي حكايات «نظمها الشعب للشعب» كما يقولون، وشاعت أمثال هذه الحكايات المنظومة الشعبية في ألمانيا والدنمركة وغيرهما من أقطار أوروبا. ومما يلفت النظر أن معظم الأقاصيص التي ترويها تلك المنظومات الشعبية مشتركة في مختلف البلاد، وكلما وجد النقاد هذا الأساس المشترك جزموا بقدم المنظومة إلى ما قبل عهد الكتابة، وكان الناس يتغنون ببعض هذه المنظومات عند الحرث والبذر والحصاد، ويتغنون ببعضها الآخر عند الزواج، ويرتلون طائفة منها عند دفن الموتى، ولبثوا كذلك طوال القرون الثلاثة: الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر، ومع ذلك فلم تجد سبيلها إلى الطباعة حتى جاء القرن الثامن عشر.

ومن أشهر الحكايات المنظومة مثلًا:

منظومة «سير باترك سبنس» وهي تروي قصة مأساة وقعت في القرن الثالث عشر، وذلك أن ملك اسكتلنده أرسل حملة حربية إلى النرويج عام ١٢٨٥م لتحمل «فتاة النرويج» إلى اسكتلنده كي يتزوج منها ولي عهد البلاد، لكن السفينة تحطمت فوق الصخور وحلت بالحملة كارثةٌ فادحة، ومنظومة «تْشِفِي تشِيسْ Chevy Chace» تصف رحلة صيد قام بها «إيرل نورثمبرلاند» والتقاءه بعصبة «دوجلاس» جاء فيها:

بدأ القتال صبيحة الاثنين
على سفوح «الشِّفْيات» العالية؛
مشهدٌ يحزن له الطفل وهو جنين
يا لها من مأساةٍ باكية!

* * *

خمسمائة وألف من حَمَلةِ الحراب الإنجليز
لم يَعُدْ منهم سوى ثلاثة وخمسين!
وألفان من أصحاب الرماح الاسكتلنديين
لم ينجُ منهم سوى خمسة وخمسين!

وفي منظومة «الفتاة السمراء» يجري الحوار بين العاشق ومعشوقته على نحوٍ جميل، وقد قال عنها ناقد إنها أبدع قصيدة التقى فيها الشعر الشعبي والشعر الفني، والبطل

في هذه المنظومة من أتباع «رُوبِنْ هُودْ» [وهو رئيس عصبة مشهور في الأساطير] يحاول أن يسبر غور معشوقته ليرى مقدار ثباتها على حبه، فيقول (ونعتذر للقارئ عما يفقده الأصل في الترجمة من نغمٍ حلو ولفظٍ سلس جميل):

أنا الفارس، جئت في الليل الدامس،
في سِتْرٍ خفيٍّ،
أصيح وا حسرتى، هذي كما رأيتِ حالتي!
كالمُبْعَدِ المنفيِّ
فتجيب «الفتاة» قائلة:
يا حبيب الفؤادِ، ما الداهي، ما العادي؟
عجِّلْ بربك ما الخبر؟
فليس لي في النفس، سواك دون الإنس،
لست أحب إلَّاكَ بين البشر.

فينبئها أنه قد أتى أمرًا وقع به تحت طائلة القانون، وأنه لا مندوحة له عن الفرار إلى جوف الغابة، فتعرض عليه أن ترافقه إلى مخبئه من الغابة، لكنه يبين لها ما عساها أن تواجهه من مشاقَّ وصعاب، فتصرُّ على أن تشقى في رفقته، فيذكر لها احتمال أن تجده الشرطة، وأن يكون مصيره الشنق، فلا يكون جوابها سوى أن تكرر «لست أحب إلاك بين البشر.» فيعترض عليها بأنه لا يطمح في اختطاف ابنة رجل من عِلْية القوم، لكنها تجيبه بأنها لا تستطيع الحياة بعد فراقه، ثم يلقي بآخر سهم عنده فيعلنها بأنه يحب امرأةً سواها أروع منها جمالًا، فلا تتحول الفتاة عن ثباتها، وعندئذٍ يفصح لها عن جلية الأمر قائلًا: إن ذلك كله لم يكن سوى اختبار يمتحن به حبها له، ثم يختتم اعترافه قائلًا:

الآن اسمعي لي، إلى «وستمورلند» سبيلي
فهي ضيعتي
وهناك سوف أدعوكِ، خاتمًا سوف أهديكِ؛
لتكوني زوجتي.
ستكونين في صحبتي، ستكونين زوجتي،

غير مبطئ ولا وئيد
إن من اتخذتُه حبيبًا، لم يكن إلا حسيبًا،
وما هو بالطريد.

ومن هذا المثال تستطيع أن ترى أوضح ما يميز «الحكاية المنظومة» من بساطة الفكرة واستقامة التعبير.

وما دمنا قد ذكرنا «روبن هود»، فجديرٌ بنا أن نتحدث عنه قليلًا في هذا الموضع؛ إذ كان شخصية دارت حولها «الحكايات المنظومة»، حتى بلغ ما كتب عنه عددًا يقرب من الخمسين، ولسنا ندري هل كان «روبن هود» شخصًا حقيقيًّا أو وهميًّا، فيقال إنه عاش في عهد هنري الثاني، وإنه كريم المحتد، غير أنه شرد بحكم القانون لسببٍ لا ندريه، وصحبه في تشريده صحبة من الإخوان، وأووا جميعًا إلى «الغابة الخضراء»، حيث يصيدون غزلان الملك، ويسطون على الأغنياء، ويعاونون الفقراء، كصعاليك العرب، واشتهروا برقتهم وعطفهم على الأطفال والنساء، ولم يلبث «روبن هود» أن أصبح رمزًا يشير به الناس إلى كراهيتهم لما كان سائدًا عندئذٍ من قوانين حددت بها الحكومة حق الصيد في الغابات.

هكذا كان للحكايات المنظومة شأنٌ أي شأن في القرن الخامس عشر. تصدر من قلوب الناس في غير تكلف ولا تصنع، تتحدَّر على الشفاه جيلًا بعد جيل، لكن نشأت المطبعة وشاعت الطباعة، فزالت «الحكاية المنظومة» شيئًا فشيئًا؛ ذلك لأن أصحاب المطابع شرعوا ينشرونها مطبوعة، فاستأجروا لها الشعراء يصلحونها فأفسدوها، وزال عنها ما كان طابعًا مميزًا لها، وهو السذاجة والبعد عن التكلف.

وظهرت في القرن الخامس عشر طائفة من الشعراء الاسكتلنديين قرضوا الشعر بلهجة بلادهم، واللهجة الاسكتلندية لون من الإنجليزية أصابها بعض التغير، وليست هي لغةً مستقلةً قائمة بذاتها.[١٥]

وأول من استخدم اللهجة الاسكتلندية في قرض الشعر ملك اسكتلندي شاعر هو جيمس الأول (١٣٩٤–١٤٣٦م)، وقد اعترضته في حياته مأساةٌ أليمة، ذلك أن عمه حبس

[١٥] في اسكتلنده توجد ثلاث لغات: الإنجليزية والاسكتلندية والإرسية Erse. والاسكتلندية كما ذكرنا في النص إنجليزية الأصل، وهل منتشرة في السهول، وأما الإرسية فلغةٌ كلتية يتحدث بها سكان الجبال، وهي بعيدة عن الإنجليزية كل البعد.

عن أخيه القوت حتى مات، فخشي أبوه أن يصيب ابنه جيمس ما أصاب أخاه، فأرسله إلى فرنسا في طي الخفاء لينجو به من براثن عمه، لكن سفينةً إنجليزية وجدته في طريقه إلى الفرار. فقبضت عليه وعادت به إلى لندن، حيث زُجَّ به في «البرج» وفي غيره سجينًا مدى ثمانية عشر عامًا، غير أنه لم يلقَ عنتًا في سجنه. وجاء له ساجنوه بمن يتعهده بالتعليم والتثقيف، فشجعه هؤلاء على دراسة آيات الفن والأدب، وقد أعجب الطالب السجين بشوسر وجور ولِدْجِت، حتى أطلق عليهم «القادة»، وأنشد وهو في سجنه قصيدة عنوانها «كتاب الملك» تكريمًا لسيدة تزوج منها فيما بعدُ، وقد اغتيل في قلعته بعد زواجه بثلاثة عشر عامًا، وكان جيمس في قصيدته تلك متأثرًا بشوسر. وبفضل تلك القصيدة نشأت في اسكتلنده طائفة من الشعراء تنسج على المنوال نفسه في أواخر القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر، فبحر القصيدة هو نفس البحر الذي آثره شوسر، وهو الذي يقسم القصيدة مقطوعات كلٌّ منها تتألف من سبعة أسطر تجري قوافيها على هذا النحو: أ – ب – أ – ب – ب جـ – جـ.

وقيل عن جيمس إنه «خير من أنشد الشعر بين الملوك وخير من تولى الملك بين الشعراء.»

(١-٣) روبرت هنريسن Robert Henryson (١٤٣٠–١٥٠٠م)

كان في زمرة الشعراء الاسكتلنديين الذين اقتفوا أثر شوسر، وقد كتب «وصية كرسدا» يعقب بها على قصة شوسر «ترويتس وكرسدا» كما كتب «حكاية أورفيوس» وقصيدة «روبن وماكين» وهي حوارٌ لطيف بين راعٍ وراعية، وهذه القصيدة لها شهرة في تاريخ الأدب الإنجليزي من «الشعر الريفي»، على أن أوضح ما امتاز به «هنريسُنْ» هو نظمه لخرافات إيزوب،[١٦] وقد استطاع أن يقصها في شعرٍ سلس جذاب تشيع فيه الفكاهة على نحوٍ لا يقصر فيه باعًا عن «لافونتين» كاتب الخرافات الفرنسي الذي يعده العالم أجمع أميرَ هذا اللون من الأدب.

وتبدأ مقدمة «الخرافات» بحلم يظهر فيه «المستر إيزوب أمير الشعراء» وينبئ «هنريسن» أنه (أي إيزوب) من أسرةٍ نبيلة، وأن موطنه الأصلي مدينة روما، ثم يأخذ في رواية حكاياته الخرافية.

[١٦] إيزوب كاتبٌ يوناني في القرن السادس قبل الميلاد، وهو صاحب الحكايات الخرافية المشهورة.

(٣-٢) وليم دنبار William Dunbar (١٤٦٠–١٥١٣م)

لو استثنيت «بيرنز Burns»،[١٧] كان «دَنبار» أعظم شاعر أنجبته اسكتلنده في كل عصورها، وهو بغير شك أفحل من شهده الأدب الإنجليزي بين شوسر وسبنسر.

أراد له ذووه منذ نعومة أظفاره أن يكون للكنيسة، حتى اعتادت مربيته أن تطلق عليه «الأسقف الصغير»، فلما فرغ من دراسته الجامعية وظفر بالأستاذية في الآداب عام ١٤٧٩م، اتصل بطائفةٍ دينيةٍ معينةٍ تحتم على عضوها أن يجوب البلاد سائلًا. فأخذ يرتحل من بلدٍ إلى بلد يعظ ويطلب الإحسان، لكنه لم يلبث أن ضاق ذرعًا بهذه الحياة، وانسلخ عن تلك الطائفة، بعد أن أفاد خبرةً واسعة من تجواله، وخالط أفرادًا من أعلام القوم، وجمع بملاحظته الدقيقة تجارب عن دقائق الحياة وبواطن النفوس، كانت خير عون له حين شرع في إنشاء شعره.

كان «دنبار» قد بلغ الثلاثين من عمره حين هجر حياته الدينية، والتحق بخدمة القصر الملكي في اسكتلنده، وبُعث في بعوثٍ سياسيةٍ كثيرة إلى ألمانيا وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا، ولا شك أنه زار لندن فيما زاره من بلدان خلال رحلاته. ولما دنا القرن الخامس عشر من ختامه استقر به المقام في أدنبره، وظل على اتصاله بالقصر، حتى أصبح أميرًا للشعراء، وعرف في إنجلترا باسم «رب القوافي في اسكتلنده»، ثم حدث عام ١٥٠١م أن أُرسل عضوًا في سفارة بُعث بها إلى لندن لتفاوض في زواج جيمس الرابع من «مرغريت»[١٨] — وهي من أسرة تيودور المالكة في إنجلترا إذ ذاك — وتم الزواج فعلًا عام ١٥٣٠م، فأنشأ دنبار قصيدةً جميلة تكريمًا لهذه المناسبة عنوانها «الحسك والوردة»، وسرعان ما انعقدت أواصر الصداقة بين الشاعر والملكة، ووضعته الملكة في رعايتها، ولبث الشاعر متصلًا بالقصر، حتى خرج مع الملك في موقعةٍ حربية عام ١٥١٣م، وهنا تختلف الرواية، فمن قائلٍ إنه لاقى منيته في تلك الموقعة، ومن قائلٍ إنه اختفى حيًّا، حتى مات عام ١٥٣٠م، والرواية الأولى أقرب إلى الصواب.

---

[١٧] أعظم شعراء اسكتلنده (١٧٥٩–١٧٩٦م).

[١٨] وحدَّ هذا الزواج بين الأسرتين المالكتين في إنجلترا واسكتلنده، وظهرت هذه الوحدة في شخص جيمس السادس، ملك اسكتلنده وحفيد مرغريت تيودور، إذ أصبح هو نفسه جيمس الأول ملك إنجلترا، وكان ذلك بعد زواج مرغريت من ملك اسكتلنده بمائة عام.

وأجود قصائده: «الحسك والوردة» و«الدرع الذهبية» و«رثاء الشعراء»، و«رقصة الخطايا السبع الفاتكة»، وتعد هذه الأخيرة آية شعره، ففيها قوة في التعبير، وروعة في التصوير، فضلًا عما تمتاز به من رشاقة وتنوع وفكاهة ودراسة دقيقة لطبائع البشر. وكان «دنبار» في معظم شعره متأثرًا بشوسر، واختار لبعض قصائده البحر الذي كان كثيرًا ما يستخدمه شوسر، وقد تقدم وصفه، وهاك نموذجًا نقتطفه من قصيدة «الحسك والوردة»:

لما انقضى مارس برياحه الهوج،
وأقبل أبريل برذاذه الفضي،
وهبَّ على الطبيعة بريحٍ من الشرق،
وأعقبه مايو الزاخر بالأزاهير؛
انطلق الطير مغردًا
بين الورود الشذية أبيضها وأحمرها،
فكان اتساق ألحانها متعة للسامعين.

* * *

كنت نائمًا في مخدعي حتى الصباح،
فخِلْتُ فلق الفجر بأعين من بلور
يطل من نافذتي ليبدأ النهار،
ويحيِّيني بوجهٍ فيه خضرة وشحوب،
وعلى كفه قبرة تغرد له تغريدًا متلاحقًا:
«قم، انهض، هُبَّ من نعاسك
انظر كيف انتعش الصباح الزاخر بالحياة.»

* * *

وظننت «مايو» النضر أمام مخدعي قائمًا
في ثياب ازدانت بشتى الأصباغ،
رزينًا هادئًا يفيض بعنفوان الحياة
يتلفَّع بثوبٍ ناصعٍ من نضر الزهور
ذوات الأصباغ الفاتنة، بيضاء، حمراء، قاتمة، زرقاء،

يعلوها الندى وتصبغها أشعة الشمس بلون عسجدي؛
فتشيع في الدار كلها أضواء شعاعها.

(٣-٣) جاون دوجلاس Gawain Douglas (١٤٧٤–١٥٢٢م)

ظفر «دوجلاس» بدرجة الأستاذية في الآداب من جامعة «سنت أندروز» — وهي الجامعة التي تخرَّج فيها عددٌ كبير من أعلام اسكتلنده — وهو في العشرين من عمره، ثم عيِّن في منصب ديني، لكن طوائف الدين وأحزاب السياسة لم تلبث أن نشب بينها نزاعٌ عنيف، ففر شاعرنا هاربًا إلى إنجلترا قاصدًا لندن، وما أقام طويلًا في تلك المدينة، حتى تفشى بها الطاعون فقضى عليه.

وله في الأدب ثلاثة آثار تستحق الذكر، وهي «قصر الشرف» و«القلب الملك» وترجمة «الإنيادة»؛ أما القصيدتان الأوليان فتتخذان أسلوب الرمز وتتبعان الطريقة التي سادت في الأدب الإنجليزي، بل في معظم الأدب الوسيط في أوروبا كلها، منذ القرن الثاني عشر، وأعني بها طريقة الحلم، فيأخذ الشاعر نعاسٌ ذات صباح من شهر مايو الجميل إذ هو سائر في حديقة غناء، ويرى في حلمه آلهة ينبئونه كيت وكيت.

وقصيدة «القلب الملك» قصة الصراع بين البدن والروح، وأما آيته الكبرى التي استحق بها الذكر في تاريخ الأدب، فهي ترجمته للإنيادة؛ إذ أبدى براعةً عظيمة في نظمها، ولقد قَدَّم لكل جزءٍ من الملحمة بقصيدةٍ مبتكرة، وفي هذه المقدمات الشعرية أظهر الشاعر نبوغه، ومما هو جديرٌ بالذكر — في هذا الصدد — أن هذه الترجمة لإنيادة فيرجيل كانت أول ما نقل إلى الإنجليزية من الأدب اللاتيني، وقد استخدم «دوجلاس» في ترجمته القافية المزدوجة.

وهذه أبيات — في الشمس — مأخوذة من مقدمته للأغنية الثانية عشرة من الإنيادة:

مرحبًا ربة الضياء ومصباح النهار!
مرحبًا مُنْشئة العشب الأخضر الرقيق!
مرحبًا مُسْرعة النماء في الزهور ذات البريق!
مرحبًا ربة الكروم والجذور كلها!
مرحبًا مُنْضجة الحَبِّ والفاكهة بكل صنوفها!
مرحبًا يا مأوى الطير فوق الغصون!
مرحبًا يا من لسلطانه تدين السنون!

مرحبًا يا صابغة المروج المزهرة!
مرحبًا يا روح الحياة المثمرة!
مرحبًا يا كافلة البقاء لكافة الحيوان!
مرحبًا بشعاعك الوهاج وكلنا به فرح نشوان.

(٤) النثر الإنجليزي في القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر

الشعر أسبق من النثر ظهورًا في آداب العالم كلها، لكن النثر لم يبطئ في بلدٍ مثلما أبطأ في إنجلترا؛ فقد لبث الشعر قائمًا وحده قرونًا عدة قبل أن تبدأ الكتابة النثرية، لهذا قد يسارع القارئ إلى الحكم بأن القرن الخامس عشر الذي أجدب في الشعر الإنجليزي، لا بد أن يكون أشد إجدابًا في النثر؛ لأنه إذا تلكأت حركة النهوض بالشعر، فالأرجح أن تتلكأ معها نهضة النثر، لكن عاملًا جديدًا نشأ في القرن الخامس عشر كان من جرائه أن تغيرت أوضاع الأمور؛ ذلك أن بدأت المطبعة حياتها في إنجلترا في القرن الخامس عشر على يدي «وليم كاكِسْتُن». والطباعة أفعل أثرًا في نشر النثر منها في استنهاض الشعر؛ لأنها تعمل على بذر بذور العلم والعرفان، وما أداة العلم سوى الكتابة النثرية، أضف إلى ذلك أن صاحب المطبعة إن أراد لبضاعته رواجًا عمد إلى نشر ما يصادف الهوى عند عامة الناس كالقصص، أما الشعر فأدبٌ أرستقراطي إلى حدٍّ ما، لا يُقبل على قراءته إلا فئةٌ قليلة، فالأرجح — إذن — أن تبدأ المطبعة بنشر المنثور قبل المنظوم، وفي هذا ما فيه من تشجيع الأدباء على الكتابة نثرًا.

شهد القرن الخامس عشر بدايةً قوية في النثر تمثلت في كتاب «سير تومس مالوري» «موت آرثر»، إلا أن النثر برغم هذه البداية الجيدة لم يقنع، فأخذ يجود ويجود حتى إذا ما شرع بيكن في ختام القرن السادس عشر يكتب «مقالاته» كان قد انتقل النثر من العبارة الفضفاضة القصصية المنحلة المفكَّكة إلى الجمل القصيرة الواضحة المركَّزة المصقولة.

وسنعرض فيما يلي أنبغ الناثرين في ذلك العهد:

(٤-١) سير تومس مالوري Sir Thomas Malory (١٤٣٠–١٤٨٠م)

لسنا ندري من حياته إلا قليلًا، وحسبنا علمًا به أنه كاتب الآية الخالدة «موت أرثر»، وهذا الكتاب المشهور مقتبس من الحكايات الفرنسية القديمة التي رويت عن «الملك أرثر» الذي اتخذه سكان إنجلترا وشمال فرنسا معًا بطلًا في أساطيرهم، وتكوِّن قصصه في مجموعها

شيئًا أقرب ما يكون إلى الملحمة التي تدور حول حياة ذلك الملك وموته، وتروي الأعاجيب عن بطولة فرسانه الذي يطلق عليهم «فرسان المائدة المستديرة»، وفرغ الكاتب من كتابه هذا عام ١٤٧٠م وطبعه «كاكستن» سنة ١٤٨٥م، ونشر الكتاب يتميز بالأسلوب القصصي والبساطة القوية، ولم يلقَ كتاب من الرواج بين قراء القرن السادس عشر ما لقيه هذا الكتاب، ثم أصبح فيما بعدُ مصدرًا استقى منه كثير من الكتاب الإنجليز مادة أدبهم.

وهذا نموذج نقتبسه منه يدل بعض الدلالة على أسلوب مالوري:

كيف حصل «أرثر» بمعونة «مرلين» على سيفه «إكسكالبتره» من «سيدة البحيرة» «رحل الملك يرافقه زميله، وبلغا راهبًا في صومعته، وكان رجلًا صالحًا، فأخذ الراهب يفحص للملك جروحه، ثم أعطاه لها بلسمًا شافيًا، ومكث الملك عنده ثلاثة أيام التأمت فيها جروحه التئامًا يمكنه من الركوب والسفر، فاستأنف السير، وبينما هما في الطريق راكبين، قال أرثر: «لست أحمل سيفًا.» فأجاب «مرلين»: «على مقربةٍ منا سيف سيكون سيفك لو استطعت إلى ذلك سبيلا.» ولبثا راكبَين حتى أقبلا على بحيرة نقية الماء فسيحة الأرجاء، ورأى أرثر في وسطها ذراعًا حولها كساءٌ أبيض، وفي قبضتها سيفٌ جميل، قال «مرلين»: «انظر! ذلك هو السيف الذي حدثتُك عنه.» ثم ما لبثا أن شاهدا فتاة تسير فوق ماء البحيرة، فسأل أرثر: «من تلك الفتاة؟» فقال «مرلين»: «تلك سيدة البحيرة، وإن في جوف البحيرة لصخرة، وإلى جوارها مكان كأجمل ما ترى فوق الأرض من مكان، وستأتيك تلك الفتاة بعد حينٍ قصير، فلاطفها في الحديث تمنحك ذلك السيف.» وما عتمت الفتاة أن أقبلت نحو أرثر وحيَّته. فردَّ لها التحية، ثم قال: «أيتها الفتاة! ما ذلك السيف الذي ارتفعت به تلك الذراع فوق سطح الماء؟ وددت لو كان سيفي؛ لأنني لا أحمل سيفًا.» فأجابت الفتاة: «أيها الملك أرثر، إن السيف سيفي، وهو لك إن وهبتني هبة حين أطلبها.» فقال أرثر: «أقسم لك بشرفي إني معطيك تلك الهبة التي تطلبين.» فردت الفتاة: «اذهب إذن في ذلك الفلك وادفعه بالمجداف، حتى تبلغ مكان السيف، فخذه مصحوبًا بغمده، وسأطلب هبتي حين تسنح لي فرصة لذلك.» فترجل سير أرثر ومرلين وربطا جوادَيهما إلى شجرتَين، وأقلعا بالسفينة، حتى إذا ما بلغا مكان السيف الذي ارتفعت به اليد أمسكه السير أرثر بمقابضه وعاد به، وعندئذٍ غاصت الذراع وغاصت اليد في جوف الماء، ثم بلغ الرجلان الشاطئ، وامتطيا الجوادَين وأخذا في المسير.»

ذلك هو الكتاب وهذا مثال منه، ولسنا نذكره إلا ذكرنا معه القصيدة الرائعة التي كتبها «تنسن» — الشاعر الإنجليزي في القرن التاسع عشر — وعنوانها «أناشيد الملك»، وهي مستمدة من هذا الكتاب، بل لم يفعل «تنسن» في بعض أجزائها سوى أن حول نثرها إلى نظمٍ جميل.

(٤-٢) السير تومس مور Sir Thomas More (١٤٧٨–١٥٣٥م)

ولد في لندن، وتعلم في أكسفورد، وهنالك تملكته رغبةٌ شديدة في دراسة اليونانية، ولما كان في عامه العشرين ربطته أواصر الصداقة بالعالم الهولندي الذائع الصيت «إرزم»، وأخذا يتراسلان ما بقيا على قيد الحياة. وقد اختير «مور» عضوًا في البرلمان سنة ١٥٠٤م نائبًا عن جزءٍ من مدينة لندن، واتصل فيما بعدُ بالملك هنري الثامن، ثم أخذ يعلو في مناصب الدولة صعدا، حتى إذا ما سقط «ولزي» — كبير الوزراء في عهد هنري الثامن — تولى مكانه «تومس مور»، لكنه لم يلبث أن لمح في الجو السياسي مشكلاتٍ معضلات تنشأ من طلاق الملك لزوجته كاترين، فاعتزل منصبه وأوى إلى الريف. غير أن الملك هنري الثامن حمل البرلمان على أن يدعو كل من تولى الوزارة في الماضي إلى جانب من كانوا يتولونها عندئذٍ، ليقسم الجميع يمين الإخلاص لقانون أصدره إذ ذاك يعلن فيه أن زواجه من الملكة كاترين لم يكن زواجًا شرعيًّا، وأن رئاسة البابا أصبحت منسوخة ملغاة في البلاد، فرفض «مور» أن يقسم كما طلب إليه، فلم يتردد الملك في إعدامه.

وأشهر ما خلَّفه لنا «مور» هو كتابه المعروف «يوتوبيا»[١٩] — أي المدينة الفاضلة — وقد نشره باللاتينية أول الأمر سنة ١٥١٦م، ثم ترجم إلى الإنجليزية عام ١٥٥١م،[٢٠] وأهم ما كتبه «مور» بالإنجليزية كتاب «تاريخ إدورد الخامس ورتشارد الثالث»، كتبه سنة ١٥١٣م، لكنه لم ينشر إلا سنة ١٥٤٣م.

ويتحدث «مور» في كتابه «يوتوبيا» على لسان رحالة جاب البلاد وطوف، ثم ألقى مراسيه في تلك الجزيرة الخيالية، وأخذ يصف لنا أوضاع الحياة الصميمة فيها، فاستطاع

[١٩] كلمة «يوتوبيا» مركبة من لفظَين يونانيين معناهما «لا مكان» أي أن الكاتب يروي قصة بلدٍ خيالي لا وجود له، ثم استعملت في معنى المدينة المثالية.

[٢٠] ترجمه إلى الإنجليزية «رالف روبنسن» Ralph Robinson.

في سياق قصته أن يعرض صورةً واضحة لأوجه الإصلاح التي كانت بلاده في أمسِّ الحاجة إليها.

لا ريب في أن «مور» استوحى في كتاب «يوتوبيا» جمهورية أفلاطون، كما أوحى بدوره لبيكُنْ أن يكتب «أطلنطس الجديدة» ولغيره من الكتَّاب أن يكتبوا أحلامهم في مستقبل الإنسانية على هذا النحو من الخيال.

إنه ليتعذر عليك أن تفهم روح النهضة بمعناها الصحيح، إلا إذا ذكرت أن العصر كان عصر كشف عن قارةٍ جديدة كما كان عصر استكشاف للتراث الأدبي القديم، وما عساه أن يحدث في النفوس المستنيرة من لذة ومتاع، فشهدت النهضة أعظم الرحَّالة، وأنبغ الشعراء في آنٍ معًا، فكان من الطبيعي لأديب أنقضت ظهره سيئات عصره، وأخذ يُجيل البصر لعله واجد للمجتمع الإنساني أملًا جديدًا. من الطبيعي لأديب النهضة — وتلك حاله — أن يطير على جناح الخيال إلى إحدى تلك الجزائر القصية التي كشف عنها المغامرون، فهنالك إذن في جزيرة جديدة وقع الشاعر بخياله فوجد مجتمعًا سعيدًا، وواجبه أن يصفه لبني قومه لعلهم يصلحون ما في أنفسهم من فساد.

(٥) المؤرخون

كان التاريخ مجال الناثرين منذ نشأ النثر في الأدب الإنجليزي، وقد بدأ مزيجًا من الحقيقة والأساطير، ثم تطور وسار نحو الدقة شيئًا فشيئًا، حتى بلغ في ذلك شأوًا بعيدًا في القرن الخامس عشر والنصف الأول من السادس عشر، وهو العهد الذي نتحدث الآن عنه، وتولت كتابته جماعة من المؤرخين لا نرى المقام يتسع لذكرهم.

(٥-١) هيو لاتمر Hugh Latimer[٢١] (١٤٩١–١٥٥٥م)

ومن الناثرين في ذلك العهد «هيو لاتِمَرْ» الذي تخرج في جامعة كمبردج عام ١٥١٠م، والتحق بمناصب الكنيسة قسيسًا فأسقفًا، وقد جاهد في سبيل الإصلاح الديني في عهد الملك إدورد السادس، فلما وليت العرش الملكة ماري زُجَّ في برج لندن، ثم أحرق.

[٢١] «لاتمر» تحريف لكلمة «لاتنر Latiner» ومعناها مترجم اللاتينية، وقد كان يعرف بفهمه للاتينية بصفةٍ خاصة مع أنه كان يعرف كذلك الفرنسية والإسبانية والإيطالية، ولقبوه «لاتنر الملك» أي «مترجم الملك».

ويتألف إنتاجه الأدبي من «عظاتٍ دينية» كتبها في أسلوب ينبض بالحياة ولا تشوبه شائبةٌ من حذلقةٍ علمية، فهي أقرب إلى الحديث وأدنى إلى السمر الخفيف، فأسلوبه في «عظاته» على نقيض الأسلوب اللاتيني القديم؛ إذ هو يميل دائمًا إلى البساطة، واستقامة التعبير والجدة، ويؤثر قصار الجمل على طوالها.

والعبارة الآتية مثال نسوقه دليلًا على وضوح أسلوبه واستقامة عبارته، وبُعدها عن التواء التركيب:

> كان أبي مزارعًا لا يملك أرضًا، فكل ما لديه مزرعة تدر عليه ثلاثة جنيهات أو أربعة كل عام على أكثر تقدير، وكان يجيد فلاحتها، بحيث تكفي غلتها طعامًا لستة رجال، وكان يملك حظيرةً تسع من الأغنام مائة، وكانت أمي تحلب ثلاثين بقرة … لقد بعث بي إلى المدرسة وإلا ما استطعت أن أعظ الآن بين يدي جلالة الملك.

(٥-٢) روجر أسكام Roger Ascham (١٥١٥–١٥٦٨م)

ومن كتَّاب النثر أيضًا في النصف الأول من القرن السادس عشر «أسكام» وهو مشهور بكتابته في الرمي بالسهام وفي التربية، تخرج في جامعة كمبردج؛ حيث انكبَّ على دراسة اليونانية وتدريسها لصغار الطلاب، وقد أغرم برمي السهام منذ صدر شبابه، وألَّف فيه كتابًا قدمه إلى الملك هنري الثامن وله من العمر ثلاثون عامًا، فصادف الكتاب عند الملك قبولًا حسنًا، وقرر لكاتبه راتبًا سنويًّا لا بأس به، وبعد ذلك بثلاثة أعوام عُين مربيًا للأميرة اليصابات، التي كانت في دراستها ذكيةً جادة، وخصصت لقراءة اليونانية على أستاذها بضع ساعات كل يوم. وأما كتابه الثاني فموضوعه التربية، وعنوانه «المعلم»، ولم ينشر إلا بعد موت كاتبه. وعلى الرغم من تعمق أسكام في دراسة اليونانية، كان يؤثر في كتابته الألفاظ الإنجليزية الخالصة، على الكلمات المزوقة الثقيلة المشتقة من اللاتينية واليونانية، وكان يسمي مثل هذه الألفاظ «ألفاظ المحبرة» يريد بذلك أنها نتيجة الدراسة العلمية لا ثمرة للحياة الشعبية. وقد كتب في مؤلفه عن رمي السهام يقول: «أنا أكتب في هذا الموضوع الإنجليزي باللغة الإنجليزية ليقرأه الإنجليز.»

وفيما يلي عبارةٌ مأخوذة من هذا الكتاب، يعلل بها ما أصاب رياضة الرمي بالسهام من تدهور:

> أما صغار الأطفال فلا يمارسون، وأما الشباب فخوفًا ممن يكبرونهم لا يجرءون، والعقلاء من الرجال لاشتغالهم بما هو أهم لا يريدون، والشيوخ لعجزٍ في قواهم لا يستطيعون، والموسرون جشعًا لا يبالون، والفقراء لنفقاتها وتكاليفها لا يقدرون، وأرباب الأسر همًّا لا يأبهون، والخدم يمسكهم سادتهم في المنازل معظم الوقت فهم على تركها مرغمون، والصناع يكدحون لكسب القوت، فالفراغ لا يجدون، ويبدؤها كثيرون، ثم تعوزهم المهارة فلا يمضون، وفئةٌ كبيرة من الرماة يمهرون فيها ثم يهملون، فعامة الناس — لهذا السبب أو ذاك — عن الرماية يرغبون.[٢٢]

(٦) المسرحية وكتَّابها في عصر النهضة

تستمد المسرحية أصولها من الطبيعة البشرية ذاتها، فالأطفال يحبون «التمثيل» بطبعهم، فيمثلون في لعبهم ألوانًا من الحياة المحيطة بهم، تراهم مرة يلعبون دور البائع والشاري، ومرةً أخرى يلعبون دور الجنود المحاربين يتقاذفون الأحجار وهكذا، فالفعل والحديث والضحك عناصر الملهاة، والفعل والحديث والبكاء عناصر المأساة.

وقد نشأت المسرحية الإنجليزية أول ما نشأت في الشعائر والطقوس الدينية، ففي وقت أن كانت الكثرة الغالبة من الشعب الإنجليزي تجهل القراءة، أخذ رجال الكنيسة يعلمونهم ما جاء في الكتاب المقدس من أنباء وحوادث بتمثيلها، فيلبس رجل الدين ثيابًا معينة ترمز لشخصٍ ورد ذكره في الإنجيل، ثم يتحرك ويتكلم على نحوٍ يصور للناس ما يريد تصويره لهم، فنتج عن هذا التمثيل الديني نوعان من الرواية التمثيلية، أو إن شئت فقل لونان من نوعٍ واحد: «روايات الألغاز الغامضة»[٢٣] و«روايات المعجزات»،[٢٤] أما رواية

---

[٢٢] حاولنا أن نقلد بهذا التشابه في نهايات الجمل تشابهًا في الأصل الإنجليزي نشأ عن وضع كلمة النفي Not في آخر كل جملة.

[٢٣] Mysteries.

[٢٤] Miracle Plays.

«اللغز الغامض» فتدور حول أشخاص الكتاب المقدس وأحداثه، وأما «رواية المعجزة» فتوضح ما لقيه القديسون الصالحون إبَّان الحياة من حوادث. وأول ما كتب من روايات الألغاز الغامضة كتب ومُثِّل باللاتينية، وكانت الكنائس نفسها مسارح التمثيل، ورجال الكنيسة هم الممثلون.

أما «رواية المعجزة» فقد بدأت في أوائل عهد الملك إدورد الثالث (١٣٢٧–١٣٧٧م) تُمثَّل بالإنجليزية، واختاروا لتمثيلها أعياد الكنيسة التي كانت أيام عطلة للسادة والدهماء والأغنياء والفقراء على السواء، وموضوعها — كما قدمنا — أبناء القديسين ومعجزاتهم، والقائمون بتمثيلها رجال الكنيسة أنفسهم، لكنها أخذت — على مر الزمن — تنتقل من أيدي رجال الدين إلى «نقابات العمال في المدن»، فكانت كل نقابة تُعِدُّ لنفسها مركباتٍ تسير الواحدة منها على أربع عجلاتٍ أو ست، وتقيم فوق كل عربة بناءً من طابقَين، في أسفلهما يرتدي الممثلون ثيابهم ويصبغون وجوههم، وفي أعلاهما يمثلون الرواية التي أعدوها، وما نظَّارتهم إلا جمهور الناس في الطريق. فإذا ما فرغوا من تمثيلها في مكان، انتقلت بهم العربة إلى مكانٍ آخر، حيث يعيدون تمثيلها وهكذا، فكأنما كانت المدينة كلها مسرحًا واحدًا عظيمًا في العراء. وكان الناس يُقبلون على رؤية التمثيل مؤْثرين هذه المتعة على أعمالهم. وكثيرًا ما كانت تشترك عدة مركباتٍ في تمثيل روايةٍ واحدة، فتقف متباعدة بعضها عن بعض ليمثل كلٌّ منها مكانًا معينًا من الأمكنة التي وقعت فيها أحداث الرواية. فإن كانت القصة طويلة ذات حلقاتٍ متتابعة كان الأغلب أن تشترك في تمثيلها عدة نقابات، فتقوم كل نقابة بتمثيل حلقةٍ واحدة، فمثلًا جرى العرف في أحد الأعياد أن يقوم «دباغو الجلد» بتمثيل «سقوط الشيطان»، ثم يقوم «البزَّازون» بتمثيل «خلق العالم وسقوط الشيطان»، ثم يمثل «السقَّاءون» قصة «الفيضان ونوح». وكان على كل نقابة أن تعد الأثاث والثياب وغير ذلك مما يطلب لتمثيل الحلقة الخاصة بها، مثال ذلك، أن يعدَّ الذين يمثلون أرواح الصالحين (في رواية «يوم الحساب») جلودًا بيضاء يكتسون بها رمزًا للطهر والنقاء، وأن يعد الذين يمثلون أصحاب النار ثيابًا من التيل يلونونها بأصباغٍ سوداء وصفراء وحمراء لتوحي إلى الناظرين بنار الجحيم.

وقد بقي لنا حتى اليوم مثال من «رواية المعجزة» في أول مراحلها — أعني حين كانت تمثَّل داخل الكنيسة — عنوانها «القديس نقولا» كتبت باللاتينية في القرن الثاني عشر بقلم كاتبٍ إنجليزي يسمى «هلاريوس Hilarius»، وكانت تمثَّل هذه الرواية في الكنيسة التي بُنيت تمجيدًا لذكرى القديس نقولا، ففي عيد مولده كانوا يزيلون تمثال القديس

من مكانه في الكنيسة ليحل محله في الضريح ممثلٌ يرتدي ثيابًا شبيهة بالثياب التي يكتسي بها القديس في تمثاله، وتقف الصلاة والشعائر القائمة يومئذٍ فترةً قصيرة، يدخل فيها «وثنيٌّ» غني فاخر الثياب، ويضع كنزه الثمين إلى جوار الضريح، ويدعو القديس أن يرعى الأمانة أثناء غيابه في رحلة يعتزم القيام بها، ثم تدخل جماعة من اللصوص وتلوذ بالكنز هاربة، وبعدئذٍ يعود الوثني فلا يجد أمانته، فيرفع سوطًا في يده ويشرع في الهويِّ به على القديس جزاء ما أهمل، وهنا يتحرك التمثال (هو في الحقيقة ممثل يقف مكان التمثال)، ويغادر المكان ويتحدث إلى اللصوص حيث هم، فيفزع اللصوص إذ يرون القديس قد ارتدت إليه الحياة، ويعيدون الكنز المسروق.

وكذلك لدينا من «روايات المعجزة» في طورها الثاني — أي حين انتقلت إلى أيدي نقابات العمال تمثلها في الطرق بدل الكنائس — مجموعاتٌ أربع سُمِّيت بأسماء المدن التي كانت تنتجها وتمثلها، وهي:

مجموعة «يورك» وقوامها ثمانٍ وأربعون رواية كتبت في منتصف القرن الرابع عشر، ومجموعة «ويكفيلد»، وتشتمل على اثنتين وثلاثين روايةً كتبت في منتصف القرن الخامس عشر، ومجموعة «كفنتري» وتحتوي على اثنتين وأربعين روايةً كتبت في القرن الخامس عشر، واخيرًا مجموعة «تشستر» وفيها أربع وعشرون روايةً كتبت في ختام القرن الخامس عشر.

وقد كتبت هذه الروايات في أبحرٍ متباينة أشد ما يكون التباين، تلتزم القافية أحيانًا والجناس أحيانًا، وترى فيها مقطوعاتٍ غنائية ترد في السياق آنًا بعد آن. وكانت هذه المدن الأربع تستعير الروايات بعضها من بعض، لكننا نستطيع القول بوجهٍ عام إن كل مدينة منها استقلَّت بمجموعاتها وتميزت بها.

كانت الأعياد الدينية — كما أسلفنا — أهم المناسبات لتمثيل هذه الروايات التي توضح مناظر الكتاب المقدس، وتبين معجزات القديسين، لكنهم لم يقتصروا على تلك الأعياد، بل كانوا ينتهزون غيرها من المناسبات كحفلات الزواج، وزيارات الملوك وسفر الحجاج إلى فلسطين وغير ذلك من أيام يحتشد فيها الناس، وكانت العادة أن تُكنس الشوارع في أمثال تلك الأيام وتُزيَّن بالأعلام وأكاليل الزهر والشموع والمصابيح وغير ذلك. وإن يومًا من هذه الأيام ليُضْرب مثالًا لما امتاز به من زينة، وذلك أن أهل لندن كانوا قد أساءوا إلى رتشارد الثاني، فأرسل إليهم الملك أنه قد عفا عنهم، وأنه معتزم زيارة لندن في موعدٍ حدده لهم (٢٩ أغسطس سنة ١٣٩٣م)، فبذل أهل لندن كل ما في وسعهم لتمجيد

ذلك اليوم استرضاءً لمليكهم، فأخذت نقابات العمال واحدةً بعد أخرى تسير في شوارع المدينة مرتديةً أفخر الثياب، ويحيط بها الأقزام والعمالقة، وتحمل معها أمساخًا وصنوفًا من غريب الحيوان اجتلبتها من البلاد النائية، بل أعدَّ الناس لذلك اليوم غابةً صناعية وضعوا فيها أنواعًا من الحيوان، فأطلقوا فيها الثعابين والأُسود، ووضعوا بها دبًّا ونمرًا وفيلًا وقردة، وتركوها تعدو وتقفز ويقاتل بعضها بعضًا، هذه صورة ليوم تُبين كيف كان يحتفل القوم ببعض أيامهم، وفي مثل تلك الأيام كانت تمثَّل الروايات في الميادين، وعند تقاطع الطرق لتشهدها جموع الناس.

لكن «روايات المعجزات» كانت بالطبع تتميز بالجد والرصانة ما دامت تمثل حوادث الإنجيل وأبناء القديسين، فلا بد للقوم، في فتراتٍ تقع حينًا بعد حين، من لون مرح يخفف عن أنفسهم كربها، ولهذا أعدت بعض المناظر المضحكة تتخلل المشاهد الجادة، وهكذا دخلت عناصر الملهاة. ومن الموضوعات التي وقع عليها المنظمون لتلك المناظر المضحكة في كثيرٍ من الأحيان، النزاع بين الرجل وزوجته، فذلك — فيما يظهر — ميدانٌ خصيب للملهاة منذ نشأتها، فكنت تراهم يصورون نزاعًا يقع بين نوح وزوجته، في صورٍ مختلفة، لكن زوجة نوح كانت في كل حين امرأةً جموحًا تأبى أن تركب الفلك مع زوجها، وفيما يلي نموذج للحوار الذي كان يدور في مثل هذا المنظر، فيُعجب السامعين:

نوح: السفينة معدَّة وآن لها أن تقلع، فتعالي معي أي زوجتي الصالحة!

الزوجة: ماذا؟ أدخلُ السفينة وأغادر الأرض اليابسة؟ كلا، ثم كلا، لا تحاول ذلك معي، فلديَّ كثير من عمليات الشراء لا بد من إنجازها.

نوح: لكن الفيضان آتٍ وستغرقين.

الزوجة: كلا، لست أخشى ذاك.

نوح: ها هو ذا المطر يزداد غزارة، لقد طال بانهماره الأمد، حتى ليخيل إليَّ أن لا حدَّ لهطوله، فبالله تعالي واتخذي مكانك من السفينة.

الزوجة: السفينة؟ ماذا تعني؟ أي سرٌّ هذا الذي أخفيته عني طوال هذه السنين؟ لماذا لم تستشر زوجتك في هذا؟

نوح: سر! لا سرَّ في الأمر، لقد لبثت قرنًا كاملًا أعد هذه السفينة، وكان بوسعك أن تريها في الفناء أي وقتٍ شئت من هذه الأعوام المائة.

الزوجة: قد يكون ذاك، لكني لا أميل إلى ركوب السفينة، فأنا أستطيب الإقامة حيث أقيم، ولا تعجبني البتة حياة فوق سطح الماء، وليس في نيتي أن أرحل.

نوح: ولكنك ستغرقين، ولا ريب.

الزوجة: هل أعددتَ في سفينتك مكانًا لرفيقاتي لكي أتحدث إليهن أحاديثي المستفيضة التي أعددتُها؟ إنه لا غنى لي عن الثرثرة في مثل هذه الجماعة، أما أن تزجني في سفينةٍ كبيرة، وليس إلى جانبي أحد أحدثه، فتضعني في زمرة الوحش والطير والزواحف فلا! أواه! إن مجرد الفكرة في ذهني حريٌّ أن يصيبني بالدوار.

(وهنا تلطم زوجها فوق أذنه.)

نوح: أي زوجتي الصالحة! اهدئي.

(وتدخل الزوجة في نهاية الأمر سفينة زوجها، لكنهما يواصلان النزاع أثناء الرحلة حينًا بعد حين.)

ولما استهل القرن الخامس عشر، شاع لونٌ آخر من الرواية التمثيلية، أطلق عليها «المسرحية الخلقية»؛[٢٥] لأنها تقصد إلى درس في الأخلاق تلقنه النظارة. ومن مميزات هذا النوع، أن شخصيات الرواية لم يكونوا أشخاصًا من الناس، بل طائفة من المعاني المجردة، كالفضائل والرذائل، وقد أُعجب الناس بهذا اللون من تجسيد المعاني؛ لأن القصائد الرمزية كانت شائعة في القرنَين الرابع عشر والخامس عشر، فكأنما تهيأت بها النفوس لرواياتٍ أساسها الرمز بالأشخاص إلى المعاني، ومن المعاني التي أَلِفَ الكتَّاب أن يرمزوا لها عندئذٍ «الخطايا السبع القاضية»، و«العدالة» و«الحقيقة» و«السلام» وغيرها، وكانت «الشخصية» الرئيسية في أمثال هذه الروايات الخلقية هي «الرذيلة»، وقد أخذت شخصية «الرذيلة» شيئًا فشيئًا تكتسب خصائص معينة؛ لأن ممثلها كان دائمًا يُركَن إليه في التهريج والتنكيت وتدبير الأضاحيك؛ لأن الناس كانوا في حاجةٍ إلى عنصر التخفيف عن النفس في روايةٍ تثقل بحوادثها وعظاتها. ومما هو جديرٌ بالذكر في هذا الصدد أن هذه الشخصية أخذت تتطور في المسرحية الإنجليزية، حتى أصبحت عند شيكسبير شخصية «المضحك» التي يلجأ إليها في مآسيه للتخفيف من شدة المأساة على المشاهدين (كما نرى في رواية «الملك لير»).

---

[٢٥] Morality.

ثم تفرع عن المسرحية نوعٌ جديد، كانوا يمثلونه في حفلات الطبقة العليا ومآدبها، ليملئوا به الفراغ بين مرحلتَين متعاقبتَين من مراحل الاحتفال لتسلية الحاضرين وإدخال السرور على نفوسهم، ويمكن أن نطلق على هذا النوع من المسرحية «رواية الفترة»[٢٦] وهي — بالطبع — قصيرٌ مليئة بأسباب المرح.

وأول رواية من هذا القبيل كتبها «جون هيْوُدْ John Heywood» عام ١٥٢١م في عهد الملك هنري الثامن، وأجود هذا النوع رواية عنوانها «الباءات الأربعة»، وإنما سميت كذلك؛ لأنها تقصُّ عن أربعة أشخاص هم: حاج وقسيس وصيدلي وبائعٌ جائل، والألفاظ الدالة على هذه المهن في الإنجليزية تبدأ كلها بحرف «P ب»،[٢٧] وتتلخص الرواية في أن نزاعًا نشأ بين الحاج والقسيس أيهما أنفع في السمو بالروح، فيقول الحاج لبيان فضله إنه سافر في بلادٍ كثيرة، وإن خير ما يصلح الروح هو السفر. فيجيب القسيس قائلًا: إن مجرد الرحلة قد لا يفيد أن الراحل قد أفاد شيئًا من رحلته، فربما عاد كما سافر دون أن يضيف إلى علمه شيئًا جديدًا. وهنا يدخل الصيدلي فيفاخر الآخرين بعلمه الواسع بالسموم والعقاقير. ثم يدخل البائع الجائل فيضع حمل بضاعته فوق الأرض، ويعرض ما لديه من صنوفٍ مختلفة، لكنه لا يجد بين الحاضرين شاريًا. ويتفق الثلاثة الآخرون على أن يحكموا هذا البائع الجائل في موضوع الخلاف: أي المهن الثلاث تفيد الروح؟ ويرفض البائع أن يكون حَكَمًا في مثل هذه المشكلة العسيرة، ولكنه يلحظ في الرجال الثلاثة مقدرة على تلفيق الأكاذيب، فيقول إنه قمين أن يبين لهم أيهم أقدر على الكذب. وهنا يأخذ كلٌّ منهم في حكاية قصة يتعذر على العقل تصديقها، وفاز بالجائزة الحاج؛ لأنه قرر أنه زار كثيرًا جدًّا من بلاد الأرض، منها الريف ومنها الحضر، وتحدث إلى ألوف وألوف من النساء، لكنه لم يصادف بينهن امرأةً واحدة تهورت وانفعلت واحتدت في النقاش، وتلك بالطبع أكذوبة الأكاذيب وأعجوبة الأعاجيب.

ونلاحظ أن «رواية الفترة» ضرب من «الرواية الخلقية» إلا أنه يتميز بالقِصَر، فضلًا عن إهماله للرمز وبعده نوعًا ما عن قصد التعليم والتلقين، و«رواية الفترة» من ناحيةٍ أخرى تسير بالمسرحية خطوة في طريق التطور؛ لأنها كانت تمثل داخل الدور لا في العراء، وكانت تمثَّل للطبقة الممتازة لا للطبقة الوسطى والدنيا من الدهماء.

---

[٢٦] Interlude.

[٢٧] الحاج = Palmer، القسيس = Pardoner، الصيدلي = Potecary (وهجاؤها الحديث Apothecary)، والبائع الجائل = Pedlar.

وكما شهد أوائل عهد هنري الثامن «رواية الفترة»، شهد لونًا آخر من المسرحية يطلق عليه «رواية القناع» ورد إلى إنجلترا في ذلك الحين من إيطاليا. ورواية القناع قصيرة وتصاحبها الموسيقى ويشترط فيها أن تكون مناظرها زاهية الألوان، وأن يلبس الممثلون فيها ثيابًا مزخرفة، وأن يسايرها رقص. ولا يمثل «رواية القناع» ممثلون محترفون، بل يقوم بتمثيلها السادة والسيدات أنفسهم، كلٌّ يضع على وجهه قناعًا يتنكر به. وقد بقي هذا النوع من التأليف المسرحي في إنجلترا حتى القرن السابع عشر، فكان من كتابه الأعلام «بن جونْسُنْ» و«بومُنْت» و«فلتشر» و«مِلْتُنْ» كما سيأتي بعدُ، حين نتحدث عن هؤلاء الأدباء في القرن السابع عشر.

كانت «روايات المعجزات» — كما رأيت — يؤلفها ويمثلها رجال النقابات، كما كان يمثلها قبلُ شمامسة الكنيسة، فلما أخذت الروايات التمثيلية تبعد عن موضوعات الدين شيئًا فشيئًا، وتخوض في أمورٍ دنيوية، بدأ اتجاهٌ جديد نحو تدريب فئةٍ خاصة من الناس على صناعة التمثيل، ومن هنا سار التمثيل في طريقه إلى الاستقلال عن النقابات الصناعية وعن الكنائس ورجالها ليصبح فنًّا قائمًا بذاته، وبدأت تتكون فرق التمثيل على نحوٍ عجيب، وذلك أن تألفت لكل قصر من قصور الأشراف والنبلاء فرقةٌ خاصة به، بحيث لا تسمح الحكومة لفرقةٍ تمثيلية أن تباشر عملها إلا إذا انتسبت لواحدٍ من هؤلاء، ثم تطور الأمر خطوةً جديدة، إذ شرعت تلك الفرق تضرب في أنحاء البلاد لتعرض على الناس تمثيلها كلما مرت بإحدى المدن، ولكنها في تجوالها ظلت محتفظة بانتسابها لهذا أو ذاك من طبقة الأشراف خشية أن يطبَّقَ عليها قانون التشرد فينزل بها أليم العقاب.

وإن كان ذلك كذلك فأول المسارح التي شهدتها إنجلترا لم تكن إلا أبهاء القصور وأفنية الفنادق، فإن كانت الفرقة التمثيلية في مقر سيدها وراعيها، مثَّلت رواياتها في بهو قصره تسليةً له ولذويه، وإن كانت مرتحلة نزلت في الفنادق العامة، وأقامت تمثيلها في أفنيتها؛ إذ كان لكل فندق في إنجلترا فناء في وسط البناء أعد لمركبات النزلاء، وكان يطل على الفناء من اضلاع البناء الأربعة شرفةٌ طويلة تمتد بامتداد الجوانب الأربعة، وكانت الغاية منها أن تكون طريقًا للوصول إلى غرف الفندق. في هذا الفناء الذي تحيط به شرفة ذات أضلاعٍ أربعة كانت تمثَّل الروايات إذا ما حلَّت بالمدينة فرقةٌ تمثيلية، وكانوا يقيمون مصطبة في أحد جوانب الفناء لتكون مسرحًا للتمثيل، وكانت تلك المصطبة — بالطبع — يظللها جزء من الشرفة البارزة من جوانب البناء، فكانوا يستخدمون الجزء من الشرفة

الواقع فوق المصطبة في تمثيل «الغرفة العليا» أو «الحصن» إن اقتضت ظروف الرواية حصنًا أو غرفةً عليا، ولم يكن في المسرح عندئذٍ مناظر مرسوم لتوهم المتفرج ببيئةٍ معينة، كأن يتخيل أن القوم في بحر — مثلًا — أو في غابةٍ أو غير ذلك، بل تواضع الممثلون على أن يعلقوا سبورة إلى جانب المسرح يكتبون عليها المكان الذي تقع فيه الحوادث المعروضة على المسرح، وعلى النظارة أن يتخيلوا، كأن يكتبوا عليها مثلًا «هذه غابة كذا.» أو «هذا حصن كذا.» أو «هذه مدينة كذا.» وكلما اقتضى التمثيل تغيير المكان مُحي المكتوب على السبورة، وكتب اسم المكان الجديد، وهكذا. وأما النظارة فقسمان؛ قسمٌ يقف أو يجلس في الفناء نفسه أثناء التمثيل، وقسمٌ آخر يجلس في الغرف أو في الشرفة المحيطة بالفناء في موضعٍ يمكنهم من السمع والرؤية. وجديرٌ بنا أن نلاحظ في هذا المقام أن صفوف المقصورات التي تمتد في مسارحنا اليوم ما امتد الجدار إن هي إلا تهذيب للمسرح الأول، فهي تقوم مقام غرف النوم التي كانت تحيط بفناء الفندق، وفيها كان يجلس نزلاء الفندق، ويرون ما يدور فوق المسرح.

ثم لم يلبث المسرح الحقيقي أن بدأ حياته حين أنشئ أول مسرحٍ مستقل بذاته عام ١٥٧٦م على مقربة من لندن، وإنما نشأ على غرار ما اعتاده الناس؛ فناءٌ مكشوف في الوسط تحيط به شرفة أو شرفات بعضها فوق بعض. وكان لبعض النظارة الحق في أن يجلسوا على جوانب مصطبة التمثيل ذاتها لقاء أجرٍ إضافي يدفعونه. ولم يكن في فرق التمثيل الأولى ممثلات، بل قام بأدوار النساء غلمان. وقد كان للمسرح عند أول إنشائه في لندن بعض التقاليد، منها أن يقف «مضحك» الفرقة عند نهاية كل فصل، فيغني أغنيةً يشير فيها إلى أهم الحوادث والأشخاص مما كان يشغل الأذهان. ومنها أن يجثوا الممثلون إذا ما فرغوا من تمثيل الرواية، ويرتلوا دعواتٍ معينة أن يحفظ الله مليكة البلاد (الملكة اليصابات). ومنها أن يبدأ التمثيل عصرًا حول الساعة الثالثة دائمًا، وأن يُعلن البدء بثلاث نفخات في بوق، وإذا كانت الرواية مأساة روعي في تذكرات الدخول أن تكون حمراء. ولم يكن بالمسرح الأول مناظر — شأنه في ذلك شأن التمثيل في الفندق — بل كان يكتفي في تعيين المكان بما يكتب على لوحة أو سبورةٍ معلقة إلى جانب المسرح.

وما دمنا نتتبع المسرح الإنجليزي في أصوله، فجديرٌ بنا أن نختم القول بخلاصةٍ وجيزة لأول ما شهد المسرح الحقيقي من رواياتٍ بمعناها الصحيح:

أول ملهاة منظمة مُثِّلت باللغة الإنجليزية، رواية عنوانها «رالْف رُويسْترْ دُويسْتَر» ومؤلفها هو «نقولا يودَلْ Nicholas Udall» (١٥٠٥–١٥٥٦م) الذي كان ناظرًا لمدرسة

إيتُنْ فناظرًا لمدرسة وستمنستر، وكانت العادة في أمثال تلك المدارس الخاصة الكبرى أن يمثل الطلاب في مناسباتٍ معينة رواياتٍ تُنتخب من الأدب اللاتيني القديم، فرأى «يودَلْ» أن يطالع الناسَ بشيءٍ جديد يميز مدرسته من سواها، وهو أن ينشئ لطلابه روايةً إنجليزية؛ فألف هذه الملهاة التي نحن الآن بصددها، فكانت أول ما شهدت اللغة الإنجليزية من ملاهٍ كتبت على أصولٍ فنية، وإن لم تكن من الطراز الأول في الأدب. وخلاصتها أن «رالف» كثير المفاخرة بنفسه على أساسٍ كاذب، وهو فدم أحمق يثير الضحك بغفلته، تراه يطلب الزواج من أرملةٍ مخطوبة لغيره، ولا يرى في ذلك غضاضة ولا شذوذًا.

والملهاة الثانية هي «إبرة الجدة جيرتُنْ» كتبها «جون ستِلْ John Still» (١٥٤٣–١٦٠٧م)، وخلاصتها أن هذه الجدة العجوز كانت تصلح سراويل خادمها، فافتقدت إبرتها ولم تجدها، وتصادف أن مرَّ بدارها سائلٌ مخبول، فأنبأها أن امرأةً معينة سرقت إبرتها؛ وهنا تنشأ معركة حانية يشترك فيها عددٌ كبير من أهل القرية، ثم وُجِدت الإبرة مغروزة في السراويل التي كانت تصلحها حيث تركتها.

وأما أول مأساة في اللغة الإنجليزية فرواية «جُورْ بُودَكْ» اشترك في تأليفها كاتبان هما «تومس ساكفيل Thomas Sackville» و«تومس نورتُنْ Thomas Norton»، وقد مثلت هذه الرواية أمام الملكة اليصابات في العام الثالث من حكمها، وكانت هذه أول مسرحية إنجليزية كتبت بالشعر المرسل. وخلاصتها أن كان لجور بودك — ملك بريطانيا العظمى — وملكته «فيدينا» ولدان هما «فركس» و«بوركس»، وحدث أن قسم جور بودك ملكه بين ولدَيه، فاقتتل الولدان وانتهى الأمر بهما أن قتل «بودكس» أخاه «فركس»، فأقسمت فيدينا لتثأرن لولدها المقتول من ولدها القاتل، وطعنته الطعنة القاضية وهو نائم، فثار الشعب الإنجليزي لهذا الانتقام الشنيع تقترفه أم ضد ولدها، وفتك بالملك والملكة معًا. ويلاحظ أن هذا القتل كله لم يكن يحدث على المسرح، إنما كان يخرج إلى النظارة رسول ينبئ بما حدث في سياق الحوار بين الممثلين.

وإنما أوحى بهذه البواكير من الملهاة والمأساة روايات «بلوتَسْ» و«سِنِكا» الكاتبين الرومانيين القديمَين، فعلى أساس أولهما قامت الملهاة الحديثة، وعلى أساس ثانيهما نهضت المأساة، ولكن وحيهما لم يكن إلا قَطْرًا لم يلبث أن انهمر غيثًا في شيكسبير ومعاصريه، وموضع ذلك فصلٌ قادم.

الفصل السادس

الأدب الإنجليزي في عصر اليصابات

(١) الشعر في عهد اليصابات

في سنة ١٥٥٧م — قبل أن تبدأ اليصابات حكمها الزاهر بعامٍ واحد — أخرج ناشر يدعى «تُوتِلْ Tottel» مجموعةً من الأغاني والمقطوعات الشعرية، باتت تعرف في تاريخ الأدب باسم «متفرقات توتل»، ولما كانت هذه المجموعة الشعرية تعبر عن روح النهضة الجديدة، عُدت فاتحةً للشعر في عصر اليصابات العظيم.

وفي هذه المجموعة ما يقرب من ثلاثمائة قصيدة أنشدها شعراء مختلفون، لكننا نخص منهم بالذكر شاعرَين، هما «سَرِي» و«وَيَتْ»؛ إذ كانا أول من أدخل «المقطوعة الشعرية»[١] في الأدب الإنجليزي، ثم كان «سَرِي» — فوق ذلك — أول من أنشأ شعرًا مرسلًا بين الأدباء الإنجليز، وقد أُطلق على هذين الشاعرَين «نجما الفجر التوأمان»، فهما إذن طليعتان للمدرسة الحديثة في الشعر الإنجليزي.

(١-١) سير تومس ويت Sir Thomas Wyatt (١٥٠٣–١٥٤٢م)

ولد «وَيَتْ» في «كاسِل آلِنْجتن» في مقاطعة «كِنْت» بإنجلترا، ولم يتم عامه الخامس عشر حتى أتم معه الدراسة الجامعية في كمبردج، واتصل بالبلاط الملكي، فارتبط بأواصر الصداقة مع الملكة «آن بولين»،[٢] وقد تعددت جوانب المهارة في «وَيَتْ» فكان مبارزًا

---

[١] هي ما يسمى «سونت» Sonnet، وقد أشرنا فيما سلف إلى بعض خصائصها.

[٢] هي زوجة الملك هنري الثامن، التي من أجلها طلق زوجته الأولى كاترين، وخرج بذلك على البابوية، وقد تم هذا الزواج سنة ١٥٣٣م.

بالسيف ماهرًا، وكان عازفًا على القيثار بارعًا، وكان مُحَدِّثًا يستوقف الأسماع، وأتقن من اللغات الأجنبية الفرنسية والإيطالية والإسبانية، وكان يسفر لمليكه «هنري الثامن» عند الإمبراطور شارل الخامس. ولم يسلم من وساوس هنري التي كادت لا تستثني أحدًا من أعوانه، فلقي «وَيَتْ» نصيبه من السجن حينًا من الزمن، وحدث في عام ١٩٤٢م أن أرسل الإمبراطور شارل الخامس سفيرًا له في إنجلترا، فأُمر «وَيَتْ» أن يستقبل السفير الجديد، ويصحبه إلى لندن، فركب شاعرنا إلى الميناء في يومٍ عاصف، وهطلت عليه الأمطار في الطريق، فأصابته الحمى، ولم يكد يأوي إلى فراش المرض حتى أسلم الروح، وله من العمر تسعة وثلاثون عامًا.

ويتألف إنتاجه الأدبي من مقطوعاتٍ شعرية وقصائدَ غنائية وحكمٍ منظومة ومواويل، وهو متأثر فيها جميعًا بالشعراء الإيطاليين بصفةٍ عامة، وبيتراك على وجهٍ أخصَّ. وروح الشاعر في شعره إنما تجلو روح النهضة بأسرها، في العودة إلى نماذج الأقدمين يحتذيها، وفي اتساق الأنغام والعناية ببناء القالب الأدبي الذي يصبُّ فيه مادة شعره، وهو فوق ذلك يمتاز بالوضوح وطلاقة التعبير وإحكام الوزن.

وفيما يلي نموذج من شعره:

المحب يشكو لقيثارته قسوة حبيبه

إيه يا قيثارتي استيقظي! هُبِّي فأدِّي
آخرَ ما أبدِّدُ وتبدِّدين من جهد،
أنْجزي لي الآن ما فيه شرعتُ،
فإذا ما تَمَّ هذا النشيدُ وانقضى
يا قيثارتي! اصمتي بعد ذاك فقد قضيتُ.

* * *

لن نُسْمِعَ إن لم تُصْغِ آذانْ
إلا كما ينصت في القبر المرمريِّ جثمان
فكالقبر الأصمِّ قلبُها، لا يَنْسَلُّ إليه نشيدٌ بعثتُ،
أيجوز لنا بعد ذاك تَنَهدٌ وبكاء وأحزان؟
كلا، كلا، يا قيثارتي! فإني قد قضيتُ.
كفِّي الآن يا قيثارتي! فهذا آخر ما تبذلين

من الجهد الذي أبدد وتبددين.
فقد انقضى ما فيه شرعتُ
هذا نشيدُك قد أنشدْتِهِ وذهب مع الذاهبين؛
فاصمتي يا قيثارتي! لأني قد قضيت.

(١-٢) سري Surrey (١٥١٧–١٥٤٧م)

كان «سري» جنديًّا محاربًا ورجلًا من حاشية القصر، وقد أنفق في البلاط الفرنسي عامًا، وساهم في كثيرٍ من الحروب. وفي عامه الثامن والعشرين كان حاكمًا على بولونيا، لكن وساوس هنري الثامن امتدت إليه بلهبها كما فعلت بزميله «وَيَتْ»، فظن الملك أن أبا الشاعر يعمل في الخفاء ليعتلي العرش بعد هنري، فأمر بالوالد والولد جميعًا أن يزجَّا في برج لندن، وما هو إلا أن أعدم الشاعر الشاب، وهو في الثلاثين من عمره.

وكان «سري» قد هام حبًّا بفتاة يشير إليها باسم «جيرالدين[٣] الحسناء»، رآها وهي ما تزال في عامها الثاني عشر، وكان أبوها قد لقي حتفه في برج لندن، فعطف الشاعر على هذه الأسرة المنكودة بما كان يضطرم في نفسه من نوازع الفروسية، وكانت هذه الفتاة مصدر سيلٍ دافق من العواطف التي سكبها في شعره.

ولم يكد «سري» ينشد من الشعر إلا القصائد الغنائية والمقطوعات الشعرية، وكذلك ترجم الجزأين الثاني والرابع من إنياذة فيرجيل إلى شعر إنجليزي مرسل، فكان بذلك أول كاتبٍ إنجليزي يستخدم هذا الضرب من الشعر، الذي كُتِبَ له أن يكون فيما بعدُ أداةً قوية في أيدي الشعراء الفحول، ويتصف شعره بالصفاء والرشاقة والحيوية، ونصوع الصورة، واتساق الأنغام، وطلاقة العبارة.

وهاك مثالًا من شعره:

أمسكوا أيها العاشقون

أمسكوا أيها العاشقون عن ذكر المفاخر،
لا ترسلوا عبثًا ما ترسلون من زهو ومن فخر؛

---

[٣] Jain Geraldine.

أين من حبيبتي في الجمال الساحر
أجمل معشوقاتكم؟ لست أغلو ولا أفتري؛
فبينها وبينهن أبعد مما بين الشمس والشمعة الواهية،
وبينها وبينهن أبعد مما بين النهار المشرق والليلة الداجية.

* * *

أستطيع لو شئت أن أعيد وأُردِّد
ما راحت به الطبيعة شاكية،
إذ غاب عنها القالب الأسمى وبُدِّد،
وعجزت أن تعيد له قرينًا في صورته الزاهية،
يا لصياحها وهي تفرك من أسف كلتا اليدين!
لقد وَعَيْت ما قالت، لم يَغِبْ قصدها عني.

* * *

إن كانت الطبيعة تثني عليها كما تشهدون،
إذ رأتها آية ما تصنع،
فاسلكوا سبيلًا غير التي تسلكون؛
ذلك عندي أجدى وأنفع.
فلا تقارنوا — كما فعلتم — لا توازنوا؛
وهل شمعةٌ بضوء الشمس توزن؟

على أن «متفرقات توتل» — التي ورد فيها شعر وَيَتْ وَسَرِي، والتي كانت طليعة الشعر الناهض في عصر اليصابات — لم تكن سوى القطر الذي يسبق الغيث؛ فقد أخذت مجموعات الشعر الغنائي تترى واحدة في إثر واحدة لتنهض دليلًا على تفجُّر ينبوع الشعر في القلوب، كما أخذت دواوين الشعراء تظهر وتذيع، نذكر منها «مرآة العظماء»[٤] لتومس ساكفيل Thomas Sackville (١٥٣٦–١٦٠٨م). وأهم ما جاء في هذا الديوان قصيدتان، هما «شكوى هنري ستافورد، دوق بكنجهام» و«المقدمة»، والأسلوب في كلتا القصيدتَين قويٌّ رائعٌ ناصع التصوير، يشهد بأن ساكفيل أعظم شاعر شهده الأدب الإنجليزي بين

[٤] Mirror for Magistrates.

شوسر وسبنسر — لو استثنينا الشاعر الاسكتلندي دَنْبار — والقصيدتان مكتوبتان في البحر الذي استخدمه شوسر في شعره.

أما قصيدة «شكوى هنري ستافورد» فتصور سقطة العظيم من أوْجِه، مبينةً أن المنصب العظيم إنما يتكئ على دعامةٍ واهية، إذ يرتكز على ابتسامةٍ واحدة، فليس أيسر من هويٍّ صاحب المنصب الرفيع إلى هاوية البؤس والشقاء.

وأما في قصيدة «المقدمة» فينبئنا الشاعر كيف هبط إلى العالم الأسفل الذي يخضع لحكم «بلوتو» — إله الجحيم — وهنالك أخذت أرواح الموتى تقصُّ عليه أنباء سقوطها في الحياة الدنيا من الأوج إلى الحضيض الأسفل، وكان «الأسى» مشخصًا مجسدًا هو الذي يهدي الشاعر في رحلته، وهاك مثالًا قصيرًا من «المقدمة»:

واستطرد «الأسى» في قصته المروعة:
تعالَ فاسمع الشكاة والحزن المرير،
من رجالٍ أمجادٍ أطاح بهم «القدر».
تعالَ فانظر إليهم، وقد اصطفُّوا مستعطفين؛
لم يكونوا سوى أشباح كسوتَها بعقلك لحمًا ودمًا.
تعالَ، تعالَ معي لتشهدهم عيناك.

والمقطوعة الآتية من قصيدة «شكوى هنري ستافورد»:

لقد بقيتُ — ما أَذنَ لي «الحظ» أن أبقى —
بين خيار القوم حاكمًا ثَريًّا،
وأنفقتُ أيامي أرفل في شرفٍ ومجد،
فلم يَدُرْ بخلدي خوفٌ أن يسوء طالعي،
لكن «الحظ» الغادر — حينما كنت أقل ما أكون ريبةً فيه —
أدار عجلته وأسقطني سقطةً منكودة؛
سلبني بها مجدي وحياتي وما ملكت يدي.

وكذلك نذكر من قصائد الشعراء التي ظهرت حينئذٍ، قصيدة للشاعر جورج جاسكوين George Gascoigne (١٥٣٦–١٥٧٧م) عنوانها «مرآة الصُّلْب»،[٥] وهي قصيدةٌ

ساخرة قوامها مائة وألف بيتٍ من الشعر المرسل، أريد بها أن توضح للناس قيمة الحياة البسيطة القوية؛ «فمرآة البلور» خداعة تبدي الأشياء خيرًا مما هي في الواقع، وأما «مرآة الصلب» فصادقة تصور الرجال والأشياء تصويرًا أمينًا.

وللشاعر غير ذلك مجهودات يسجلها له تاريخ الأدب، فهو أول من كتب ملهاة في النثر الإنجليزي، وقد ترجمها عن أريوستو الشاعر الإيطالي؛ وهو أول من أنشأ قصيدةً ساخرة في الشعر المرسل، وهي قصيدة «مرآة الصلب» التي أشرنا إليها، وهو أول من ترجم عن الأدب اليوناني روايةً تمثيلية، إذ نقل إحدى روايات يوريبيد، وهو أول من كتب مقالًا في النقد الأدبي إذ كتب في «صناعة الشعر»، فهذه كلها محاولات أولى في ألوانٍ مختلفة من الأدب.

(١-٣) سير فلب سدني Sir Philip Sidney (١٥٥٤–١٥٨٦م)

على أنك تستطيع أن تضع «سير فلب سدني» في طليعة المنشدين للشعر الغنائي الجديد.

كان «فلب سدني» شاعرًا وناقدًا وعالمًا وجنديًّا ورجلًا من رجال السياسة، فكان يصور بشخصه ما يصبو إليه الناس في عصر النهضة من مثلٍ أعلى، ولم يكد يتمم دراسته في أكسفورد، حتى غادر بلاده مرتحلًا في أنحاء القارة الأوروبية، وشاءت له المصادفة أن يكون في باريس في اليوم الذي وقعت فيه «مذبحة بارثلوميو»، وهو الرابع والعشرون من شهر أغسطس سنة ١٥٧٢م، ولم ينجُ من الموت إلا بأن لاذ بدار السفير الإنجليزي هناك، ولم يلبث أن غادر باريس إلى فيينا، حيث أنفق فراغه كله في ركوب الجياد والمبارزة بالسيف والتدرب على استخدام آلات القتال المختلفة، ثم غادر فيينا إلى البندقية وبادوا حيث تعلم الهندسة والفلك، وبعدئذٍ عاد إلى وطنه، فكان للبلاط الملكي فخرًا. ولما بلغ عامه السابع والعشرين انتخب عضوًا في البرلمان عن مقاطعة كِنْت، وأرسل بعد ذلك بعامٍ واحدٍ ليقاتل الإسبانيين، وهناك لقي حتفه، فحمل جثمانه إلى أرض الوطن، ودفن في كنيسة «القديس بولس» الشهيرة بين مظاهر الحزن التي شملت الأمة كلها.

وإنما أفضنا بعض الإفاضة في ذكر جوانبه المختلفة؛ لأنه خالد في التاريخ بشخصه وبأدبه معًا، ففي عصر النهضة تغير في تقدير الناس مثلهم الأعلى، ولم يعد — كما كان

[٥] The Steel Glass.

في العصور الوسطى — يتمثل لهم في المسيحي المتبتل الزاهد، بل أصبح مثلهم المنشود عالمًا يدرس ظواهر الطبيعة، أو مغامرًا يركب الصعاب، أو رجلًا يستمتع بلذات الحياة، فإن اجتمعت لرجلٍ واحدٍ هذه الصفات؛ فكان محبًّا للعلم والأدب، مقاتلًا باسلًا، ممعنًا في ألوان الرياضة والصيد، عاشقًا توافرت فيه شروط الحب الصحيح؛ فذلك هو المثل الأعلى. وقد جاهد الأدباء في عصر النهضة أن يصوروا ذلك المثل. ورأى الناس أن هذه الصفات قد تجسدت في «السير فِلِبْ سدني» فخلدوه نموذجًا يحتذى.

كان سدني قد تشرب الروح الإيطالية، فكما أهدى دانتي شعره إلى حبيبته «بياتْرِس»، وكما أهدى بترارك قصائده إلى حبيبته «لورا»، فكذلك سدني توجَّه بأشعاره إلى معشوقته «سْتِلَّا»، وهي ابنة إيرل إسكس، صادفها وهي لا تزال في عامها الثاني عشر، وهو في ذلك شبيه بدانتي أيضًا حين لاقى حبيبته في نحو هذه السن، وشبيه بزميله الشاعر الإنجليزي «سري» حين التقى لأول مرة «بجيرالدين الحسناء». تزوج سدني من فتاته زواجًا لم يقم له حفل في الكنيسة، لكن العلاقة بين الفتى والفتاة سرعان ما وهنت، وأصابها الفتور لضائقةٍ مالية أَلَّمت بسدني، فلم يمضِ على ذلك أعوام أربعة، حتى أُعلن زواج الفتاة من رجلٍ سواه، وهنا تضرَّمت جذوة الحب في قلب الحبيب، فأنشأ قصائده في حبها. ومن مجموعة المقطوعات الشعرية التي أنشدها تكوَّن ديوانه المشهور «آسْتْرُوفِل وسْتِلَّا»،[٦] ومن أجمل ما جاء في هذا الديوان هذه المقطوعة:

إلى القمر

بأي خُطًى حزينة — أيها القمر — تصعد أجواز السماء!
ما أشد ما في سيرك من صمت وما في وجهك من شحوب!
ماذا! أو يكون هذا حتى في معارج السماء
فيقذفك رامي السهام[٧] بحادِّ سهامه، وهو لا ينفك يرمى بها؟
حقًّا، إذا استطاعت أعين طال إلفها للحب
أن تحكم عليه، فقد أصابتك علة العاشقين،

[٦] Astrophel and Stella.

[٧] يشير إلى «كيوبيد» إله الحب الذي يطعن قلوب المحبين بسهامه.

إني أطالعها في نظراتك وفي رقتك الواهنة
هذا ما ألمحه فيك، أنا الذي أشعر بمثل ما تشعر،
فناشدتك — المشاركة في الحب — أيها القمر، إلا حدثتني،
هل الثبات على الحب عندك إلا ضعف في الذكاء؟
هل تبلغ الكبرياء بجميلات النساء عندك ما تبلغه هنا؟
هل يظفرن عندك بجب فوق الحب المألوف،
ثم يسخرن من المحبين الذين ملك عليهم اللبَّ ذلك الحبُّ؟
هل يُسَمِّين الفضيلة عندك نكرانًا للجميل؟

(١-٤) أدمند سبنسر Edmund Spenser (١٥٥٢–١٥٩٩م)

هو بغير شك أعظم الشعراء في عهد اليصابات — إذا استثنينا كتاب المسرحية — حتى جاز «لشارلز لام»[٨] أن يسميه «شاعر الشعراء»، فقد كان عميق الأثر في الشعراء من بعده، واعترفوا له جميعًا بالفضل، فقال فيه «فِلْتَشر»:[٩]

هو الذي أرضعته ربات الفن والجمال جميعًا.
وقال «درَيْدِنْ»:[١٠]
لقد كشف للشعر عن منجم خصيب.
وقال «تُومْسُنْ»:[١١]
هو ابنٌ أنجبه «الخيالُ» طروبًا.
ويصوره «وردزورث»[١٢] بقوله:
سبنسر الحبيب، إنه يشق طريقه في سمائه الغائمة،
في فتنة القمر، وفي خَطْوِه الوئيد.

---

[٨] Charles Lamb.

[٩] Fletcher.

[١٠] Dryden.

[١١] Thomson.

[١٢] Wordsworth.

ويعترف «شلي»[13] بالجميل فيقول:

لله شيكسبير وسدني وسبنسر وسائر الشعراء
الذين جعلوا من بلادنا جزيرةً مباركة!

ويطرب «كيتس»[14] لإيقاع ألفاظه فيقول:

إن النبرات السبنسرية تنساب في يُسْرٍ
وتمضي مرفرفة كما تفعل الأطيار فوق بحار الصيف.

ويقول في شعره «تِنِسُنْ»:[15]

تلك القباب المتناغمة التي ملأت
أيامًا رحيبة في عهد اليصابات العظيمة
لا تزال إلى اليوم ترنُّ بأصدائها.

وهكذا كلما جاء شاعر في إنجلترا، وتلفَّت فوجد هذا المعين الدافق الفياض، لم يسعه إلا أن ينطق معترفًا بالجميل.

ولد «شاعر الشعراء» في لندن التي شهدت مولد كثير من أعلام الأدباء، وكان أبوه خياطًا، فأرسله إلى مدرسة تتعهد أبناء الطائفة، ومنها أُرسل إلى «كيمبردج» يتلقى العلم فيها بأجرٍ زهيد نظير خدماتٍ يؤديها، وهنالك توثقت أواصر الصداقة بينه وبين «جبريل هارفي»[16] الناقد المشهور في ذلك العهد. ولما أتمَّ سبنسر دراسته الجامعية، قصد إلى شمالي إنجلترا يقضي بين ربوعه زمنًا، ولعله أراد زيادة ذويه في لانكشير، فصادف فتاةً هام بحبها، تدعى «روزالِنْد»،[17] ولم يوفَّق إلى خِطْبتها، فكان لذلك رجَّةٌ عنيفة في نفسه، لا يبعد أن تكون إرهاصًا لشاعريته. ولم يكد يعود من ربوع الشمال حتى قدمه صديقه «هارفي» إلى «سير فِلِبْ سدني»، فنشأت بينهما صداقةٌ قوية، هيأت له أن يتصل بعمٍّ عظيم لسدني، هو «إيرل لِسْتَرْ» الذي ما لبث أن ضَمَّ الشاعر إلى حاشيته، ورحب شاعرنا بهذه الفرصة

[13] Shelley.

[14] Keats.

[15] Tennyson.

[16] Gabriel Harvey.

[17] Rosalind.

السانحة لعلها تعرج به إلى ذروة المجد، ولم يلبث سبنسر أن أخرج «حكاية الأم هَبَرْدْ»[١٨] — أخرجها في صورةٍ أوليةٍ، ثم أدخل عليها تعديلًا فيما بعدُ — وأراد بها أن يؤيد لسْتَرْ بأن يبين ما زَلَّتْ فيه الملكة من ضلال، قائلًا عن «لسْتَرْ»: إنه الرجل الذي يستطيع أن ينقذ البلاد ومليكة البلاد جميعًا، لكن الشاعر قد أسرف في سخريته في هذه القصيدة، فما نفع أميره ولا انتفع، ولبثت قصيدته ما يُربي على عشر سنوات لا تجد سبيلها إلى النشر.

ولم تكن «حكاية الأم هبرد» أول ما أنتج، فقد كان أنشأ وهو في عامه السابع عشر — أيام أن كان طالبًا — خمس عشرة مقطوعةً شعرية قدمها إلى أديب جاء هاربًا من هولنده ومعه مجموعة من شعره كتبها بالهولندية، ونشر لها ترجمةً إنجليزية، فأراد شاعرنا سبنسر أن يضيف مقطوعاته إلى هذا الكتاب، ومعها قصائدُ أخرى ترجمها عن «بترارك» الشاعر الإيطالي، و«دي بلاي» الشاعر الفرنسي، وفي صدر شبابه أيضًا كتب سبنسر تسع ملاهٍ فُقدت كلها، فكانت خسارةً جسيمة على الأدب.

وفي ١٥٧٩م ظهرت لسبنسر أولى خرائده، وهي قصيدة «تقويم الراعي»[١٩] التي أهداها إلى صديقه «سير فلب سدني»، وإنها لتعد بمثابة الفجر الذي إذا ما بلغت شمسه الضحى كان لنا شيكسبير العظيم.

و«تقويم الراعي» من الشعر الريفي، وهو من الصور الأدبية الكثيرة التي دخلت إنجلترا في عصر النهضة لاتصالها بالشعراء الإيطاليين، فقد كان «بترارك» في القرن الرابع عشر قد نسج في هذا الشعر الريفي على منوال سلفه «فيرجيل»، وكان هذا قد تأثر خَطْوَ «ثيوقريطس»،[٢٠] ثم ازداد الشعر الريفي شيوعًا في إيطاليا في القرن الخامس عشر، وكان في طليعة منشئيه «جون بابْتِسْت سبانيولي»،[٢١] الذي يعرف عادة باسم «مانْتُوان» Mantuan، وكثر كتَّاب هذا الضرب من الشعر في أواخر القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر، فكان منهم في إيطاليا «سانازارو» Sannazzaro، وفي فرنسا «مارو» الذي أُعجب به سبنسر فترجمه إلى الإنجليزية، واتخذه مثلًا يحتذيه.

كتب سبنسر «تقويم الراعي» بلغة تعمَّد أن ينتقي ألفاظها من المهجور؛ ليعيد إلى الحياة ألفاظًا جميلة بادت، وكان سبنسر قد درس سلفه العظيم «شوسر» ودرس تراثه

---

[١٨] Mother Habberd’s tale.

[١٩] Shepherd’s Calevdar.

[٢٠] ثيوقريطس هو مبتكر الشعر الريفي، راجع تاريخه في الجزء الأول من هذا الكتاب.

[٢١] John Baptist Spagnuoli (١٤٤٨–١٥١٦م).

دراسةً دقيقة، فاستمد منه كثيرًا من ألفاظه، وجمع طائفةً أخرى من الألفاظ المهجورة إبان إقامته في ربوع الشمال، أو من دراسته لشعراء تلك الأصقاع الشمالية، بل ذهب به حُبُّه لحوشيِّ اللفظ وغريبه أن خلق بعضه خلقًا. وإذن فقد كانت اللغة التي قرض بها شعره على كثيرٍ من التكلف والصناعة — وهو في هذا شبيه بهومر — إذ نسج ديباجتها من لهجاتٍ كثيرةٍ مختلفة، واستعمل جملًا وعباراتٍ يرجع تاريخها إلى عصورٍ مختلفة، وسواءٌ أكانت هذه اللغة المصنوعة حسنة من حسناته أم لم تكن، فلم تصادف قبولًا عند معاصريه، ولكن ما لشاعرنا ولرأي معاصريه، فقد كان يقصد بشعره هذا أن يصور «أغاني الرعاة»، فلم يسعه إلا أن ينطق بألفاظ الرعاة، وأن يتحدث فيما يتحدثون فيه، وأن يطلق على رعاة قصيدته أسماء الرعاة في حياتهم الواقعة أو أسماءهم كما وردت في أدب الأقدمين والمعاصرين.

والقصيدة مقسَّمة إلى اثني عشر قسمًا، كل قسم منها يقابل شهرًا من شهور العام، وهي تختلف بعضها عن بعض في الأسلوب والبحر ومصدر الوحي، فيناير أغنيةٌ حزينة ينشدها «كُولِنْ كلاوت Colin Clout» ليشكو ما يلقاه من حبيبته «روزالند» من الزراية بحبه، والبحر في هذا الجزء هو المقطوعة ذات الستة الأبيات، وفي كل بيت عشرة مقاطع، وتجري القافية على هذا النحو: أ – ب – أ – ب – ج – ج. وفي فبراير حوارٌ فكهٌ يدور بين «كدي Cuddie» و«ثينوت Thenot»، ويشتمل على قصة «السنديانة والعوسج» يرويها على أسلوبٍ شبيه بأسلوب «شوسر» في حكاياته، والبحر هنا هو المزدوج الذي يقفي كل بيتَين ويجعل منهما وحدة. ومارس فيه وصفٌ جميل لرماية «الصبيِّ المجنَّح» — كيوبد — وبحره هو المقطوعة ذات الأبيات الستة، وقوافيها: أ – أ – ب – ج – ج – ب، وهو في هذا الجزء يحاكي ثيوقريطس؛ رب الشعر الريفي. وأبريل يشتمل على إشاراتٍ كثيرة جدًّا إلى الآداب القديمة، وفيه تكلُّف وصناعة في ألفاظه وأوزانه، وقد جاء في هذا الجزء نشيدٌ رائع تقدم به «كولن» إلى الملكة التي يقتضب اسمها، فيطلق عليها «إليزا» اختصارًا لإلزابث اليصابات. وفي مايو ينسج الشاعر على منوال الشاعر الفرنسي «مارو» في وقوفه موقف المدافع عن الكنيسة التي أخذت بمبدأ الإصلاح الديني. ثم يجيء يونيو وفيه استمرار لما أورده الشاعر في شهر يناير، فنرى روزالند تؤثر حبيبًا آخر — هو Menalcas — على حبيبها كولن، فيرثي كولن لحبه الضائع في مقطوعاتٍ موسيقيةٍ تشتمل الواحدة منها على ثمانية أبيات، وقوافيها: أ – ب – أ – ب – ب – أ – ب – أ، وكذلك يعود الشاعر في يوليو فينشد نشيدًا دينيًّا ريفيًّا كما فعل في مايو، والبحر هنا مقطوعات رباعية الأبيات،

قوافيها: أ – ب – أ – ب، قوام الأول والثالث منها ثمانية مقاطع، والثاني والرابع ستة مقاطع. وفي أغسطس نرى الشاعر متأثرًا بفيرجيل، فيتنازع «وِلِي Willie» و«بريجوت Perigot» أيهما أشجى غناءً، ويقف «كَدِي» من المتنافسين موقف الحكم. وفي سبتمبر يشكو «دِجُنْ ديفي Diggon Davie» لؤم قساوسة الكنيسة الرومانية. وفي أكتوبر يعود الشاعر فيحاكي رب الشعر الريفي — ثيوقريطس — في أبياتٍ تفيض بالشاعرية. وفي نوفمبر يرثي لِديدُو إخفاقها في حب إينياس. وفي ديسمبر جزء نسجه على منوال «مارو»، بل نقل بعض أبياته نقلًا عن هذا الشاعر الفرنسي.

واختلاف الأوزان في قصيدة «تقويم الراعي» نقطةٌ هامة جدًّا، فكأننا بالشاعر قد اتخذ من هذه القصيدة حقلًا لتجاربه ليرى أين يقع نبوغه من أبحر الشعر. والقصيدة في بعض أجزائها تبعث الملل في نفس القارئ الحديث، لكنها على وجه الجملة آية من آيات الأدب الإنجليزي. ولا بد لنا إذ نزنها بميزان النقد أن نتغافل عن حالة اللغة الإنجليزية حينئذٍ، وأن نتذكر كيف استطاع الشاعر أن يذلل صعابها، حتى تسلس في يده، فلك أن تعد «تقويم الراعي» بمثابة الطليعة التي استكشفت الطريق وعبدتها لسائر الشعراء من بعدُ، ولو لم يكتب سبنسر غير قصيدته تلك لسلكانه في الصف الأول من الشعراء الإنجليز.

سافر شاعرنا عام ١٥٨٠م إلى أيرلنده التي كانت يومئذٍ قد امتشقت حسامها في وجه حكامها من الإنجليز، وإنما سافر كاتمًا لسر «لورد جراي» (وهو الذي يشير إليه في قصيدته الكبرى «ملكة الجن» باسم «آرتجول فارس العدالة»). ومنذ ذلك الحين أقام سبنسر معظم أيامه في أيرلنده، وكان لتلك البلاد أثرٌ واضح فيما أنتج بعدُ من نثرٍ وشعر، فقد كتب «عَرْضٌ للحالة القائمة في أيرلنده»،[٢٢] وهي رسالةٌ نثرية يصف فيها حالة البؤس الشديد التي غشيت تلك البلاد، فبرع أيما براعة في تصوير الدمار الشامل الذي أحدثه السيف والنار، وفي تصوير المجاعة المخيفة التي أعقبت ذلك الدمار. والعجيب أن الشاعر لم يقف في جانب الشعب المهضوم المهزوم، فقد كانت الأراضي الأيرلندية قد صودرت، وقسمت بين مستعمرين من الإنجليز، وكان سبنسر ممن ظفر بنصيبٍ من تلك الأراضي؛ لهذا رأى الحرب على أنها مظهر لمبادئ الفروسية العالية، وجهاد في سبيل الثقافة والتنوير العقلي، وكفاح من أجل الديانة الحقة يصرع الهمجية والجهل، ويستأصل

[٢٢] View of the Present State of Ireland.

العقيدة البابوية. وكما ترى هذه الآثار في رسالته النثرية، تراها في وضوح في قصيدته «ملكة الجن» التي سنعرضها بعد حين.

ففي نفس العام الذي انتقل فيه الشاعر إلى أيرلنده، قدم إلى صديقه الناقد «جبريل هارفي» هيكلًا لقصيدة ينوي صياغتها عن «ملكة الجن»،[٢٣] ولم يكد يستقر في أيرلنده حتى أخذ في قرضها، وحدث بعد تسع سنين من ذلك التاريخ أن وَهَنَتْ صلات الود قليلًا بين الملكة اليصابات وبين «سير وولتر رالي»،[٢٤] فارتحل «رالي» إلى أيرلنده، وقصد إلى زيارة سبنسر، فأطلعه الشاعر على أجزاءٍ ثلاثة أتمها من القصيدة، فأعجب بها «رالي» إعجابًا شديدًا، واستصحب الشاعر وشعره إلى إنجلترا، حيث قدمه إلى القصر، وكانت هذه هي المرة الثانية التي يتصل فيها الشاعر بالقصر. ولم يمض عامان حتى طبعت تلك الأجزاء الثلاثة من «ملكة الجن»، وأمَّلَ الشاعر أن يرقى في مناصب القصر، لكنه لم يظفر من الملكة إلا براتبٍ سنوي قدره خمسون جنيهًا.

ولما كان عام ١٥٩٤م تزوج سبنسر من «اليصابات بويل»، وأنجب منها طفلَين، وقد كتب تكريمًا لزوجه مجموعةً من المقطوعات الشعرية كما كتب «إبثالامْيُون»،[٢٥] وهي أجمل ما في الأدب الإنجليزي على إطلاقه من أناشيد العُرْس، بل قيل إنها أجمل ما عرفت الآداب في العالم كله من ذلك الضرب من فنون الشعر. وقد اتخذ الشاعر في مقطوعاته بحرًا خاصًّا به، إذ يقسم المقطوعة أربعة أقسام، في كل من الثلاثة الأولى أربعة أبيات، وفي القسم الرابع بيتان، فأما قوافيها فتجري هكذا: أ – ب – أ – ب، ب – ج – ب – ج، ج – د – ج – د، هـ – هـ.

ظهرت مجموعة المقطوعات وقصيدة إبثالاميون في سنة ١٥٩٥م، فلما كان العام الذي يليه أخرج الشاعر «الترانيم الأربع»[٢٦] و«بروثالاميون»،[٢٧] وهذه الأخيرة أنشدها تكريمًا لزواج ابنتَي «إيرل ووستر»، وقد اعتمد الشاعر في هذه القصيدة، بل اقترف فيها سرقةً أدبيةً جريئة؛ إذ اعتمد على قصيدةٍ مغمورة عنوانها «حكاية طائرَين من طيور التمِّ»، ثم

[٢٣] The Eaerte Queen.

[٢٤] Sir Walter Raleigh.

[٢٥] معناها نشيد العرس Epithalamion.

[٢٦] The Four Hymns.

[٢٧] معناها نشيد تمهيدي لعرس Prothalamion.

أخرج في السنة نفسها الثلاثة الأجزاء الثانية من «ملكة الجن». وحدث عام ١٥٩٨م أن قامت ثورة في أيرلنده، وأحرق الثوار القلعة التي كان الشاعر اتخذها مُقامًا له ولأسرته، واستطاع سبنسر أن يفرَّ مع زوجته سالمَين إلى لندن، حيث لاقى منيته في منتصف يناير سنة ١٥٩٩م، ونُشِرَ الجزآن الباقيان من «ملكة الجن» بعد موت الشاعر بعشر سنوات.

وما أجدرنا في هذا الموضع أن نحدثك عن آيته الكبرى «ملكة الجن»، ولعلنا نحسن صنعًا لو تركنا الحديث للشاعر نفسه، يبسط لنا ما أراد لقصيدته، كما جاء في خطاب وجَّهه إلى «رالي» مقدمةً لتلك القصيدة:

> ... الغرض العام من هذا الكتاب بأجمعه هو أن أصوغ سيدًا، أو إنسانًا نبيلًا، في قالبٍ من الفضيلة والرقة ... وقد اخترتُ لذلك تاريخ الملك أرثر ... واقتفيتُ آثار الشعراء القدامى جميعًا؛ فأولًا هومر الذي ضرب مثالًا في شخص أجاممنون ويوليسيز، للحاكم الصالح والرجل الفاضل، أما الأول ففي الإلياذة، وأما الثاني ففي الأوذيسية، وثانيًا فيرجيل الذي كان يرمي إلى نفس الغاية في شخص إنياس، ثم جاء بعد ذلك أريوستو الذي ضَمَّ الجانبَين معًا في شخص «أورلاندو»، وأخيرًا جاء تاسو ففصلهما من جديد، وصاغ الجانبين في شخصَين، وأعني بذينك الجانبين ذلك الذي يسمونه في الفلسفة ب «الأخلاق» أو فضائل الرجل من عامة الناس، وقد صوَّر ذلك الجانب في شخص «رنالدو». وأما الجانب الثاني فما يسمونه ب «السياسة»، وقد صوره في شخص جودفرد، ونَسْجًا على منوال هؤلاء الشعراء الأفذاذ تراني أجاهد أن أصور في أرثر — قبل أن يصبح ملكًا — صورة الفارس الباسل، وقد تحلَّى بالفضائل الخلقية الاثني عشر كما رسمها لنا أرسطو، وذلك هو ما أقصد إليه من هذه الأجزاء الاثني عشر التي أبدأ بها كتابي، والتي إن صادفَتْ حسن القبول، فربما شجعني ذلك أن أمضي في صياغة الجزء الثاني الذي يصور الفضائل السياسية ممثلة في شخصه بعد أن تولى المُلْك ...
>
> وإنما قصدت ب «ملكة الجن» أن أصور بها المجد، تمشيًا مع الغرض العام الذي أرمي إليه، على أن لي غرضًا خاصًّا بعد ذلك الغرض العام، وهو أن أصوِّر بها مليكتنا التي بلغت بشخصها أوج العلا والمجد، وأن أصور مملكتها في بلاد الجن، ... وكذلك في شخص الأمير أرثر أصور سمو الروح بصفةٍ خاصة، وهي

الفضيلة التي يتمثل فيها كمال سائر الفضائل جميعًا (كما ورد في أرسطو وغيره)، وهي تشملها كلها؛ ولهذا تراني في الكتاب كله أذكر أفعال أرثر كما تقتضي تلك الفضيلة التي أكتب عنها في هذا الكتاب.

وأما عن الفضائل الأخرى الاثني عشر، فإني أسوق اثني عشر فارسًا آخرين لأصورها فيهم، وهذه الأجزاء الثلاثة (التي أقدمها) تشتمل على ثلاثة من أولئك الفرسان؛ أما أولهم ففارس يدعى «الصليب الأحمر» أمثِّل القداسة في شخصه، وأما ثانيهم فهو «سيرجايُنْ»[٢٨] الذي أصوِّر به «الاعتدال»، وأما الصورة الثالثة فلفارسة تدعى «بِرِتُومَارْتِس»[٢٩] صور فيها «العفاف».

انتهى خطاب المقدمة الذي صدر به الأجزاء الثلاثة الأولى من «ملكة الجن»، وقد أراد لها أن تكون اثني عشر جزءًا — كما رأيت — ولكنه لم يكتب منها إلا ستة. فرابع الأجزاء يصور الصداقة ممثلة في «كامْبِل وترَيَامُنْد»،[٣٠] والخامس يصور العدالة ممثلة في «آرتجول»،[٣١] والسادس يصور الرحمة ممثلة في «سير كاليدور.[٣٢]

وكل جزء من هذه الأجزاء الستة التي تم إنشاؤها مقسَّم إلى اثني عشر فصلًا، في كل فصل ما يزيد على خمسين مقطوعة من ذوات الأبيات التسعة، فانظر إلى هذا البناء الشامخ الجبار! إن الجزء الأول وحده، «أسطورة فارس الصليب الأحمر، أو القداسة» يشتمل على خمسة آلاف وخمسمائة بيت، فلو تمت القصيدة لبلغت أبياتها ستة وستين ألفًا!

ولعل أعظم ما أبدعه الشاعر في هذه الآية الخالدة هو البحر الذي أجرى فيه مقطوعاته، فقد وُفِّق في ابتكاره توفيقًا كبيرًا؛ لأنه جاء ملائمًا أتم الملاءمة لأنغامه الموسيقية التي امتاز بها ونبغ فيها، حتى ليقال إن الأدب الإنجليزي كله لا يعرف لسبنسر ضريبًا في اتساق الأوزان والألفاظ والأنغام. وجد سبنسر عند سلفه شوسر بحرًا استخدمه ذلك الشاعر في «حكاية الراهب»، وهو أن تنقسم القصيدة مقطوعات قوام الواحدة منها

---

[٢٨] Sir Guyon.

[٢٩] Britomartis.

[٣٠] Cambel and Triamond.

[٣١] Artegal.

[٣٢] Sir Calidore.

ثمانية أبيات، تجري قوافيها هكذا: أ ب – أ ب – ب ج – ب ج، فأضاف سبنسر سطرًا تاسعًا يتحد في القافية مع البيتين السادس والثامن، على أن يكون هذا البيت التاسع من الوزن الإسكندري — والبيت الإسكندري يشتمل على ست تفعيلات في كل تفعيلة جزآن لا يكون في أولهما ضغطٌ صوتي عند النطق، ويقع على ثانيهما ضغطٌ صوتي عند النطق — فكان له بذلك مقطوعة قوامها تسعة أبيات تاسعها طويلٌ بطيء يكون للقارئ بمثابة الخاتمة الموسيقية الهينة الهادئة، فيرى نفسه مضطرًا أن يقف عندها وقفةً قصيرة قبل أن يبدأ في تلاوة المقطوعة التالية.

لكن القصيدة — إلى جانب حسناتها — جاءت معيبة من بعض الوجوه، فهي أجزاءٌ مفككة لا يصل بينها رباطٌ متين كأنما هي خرزاتٌ متناثرة لا تنتظم في عقد، فلولا هذا الخطاب الذي قَدَّمَ به الشاعر كتابه إلى «سير وولتر رالي» — وقد أسفلنا بعضه — لما أدرك قارئ القصيدة إلا حكاياتٍ منظومة يتبع بعضها بعضًا، هذه تقص قصة عن فارسٍ متعبد، وهذه تقص عن فارس غلب عليه الاعتدال، وهكذا. أضف إلى هذا عجز الشاعر عن تمييز الشخصيات التي يصورها تمييزًا يجعل لكل منها فرديةً مستقلةً قائمة بذاتها، فكل من حاول تصويرهم من الفرسان والسيدات متشابهون في الملامح والقسمات، حتى الفرسان الذين أراد بهم أن يكونوا نماذج تمثل فضائلَ معينة، لم يستطع أن يُبْرز فيهم تلك الفضائل، بحيث تميزهم من سواهم، فقد لا يكون الفارس الذي جاء ليمثل فضيلة الاعتدال أكثر اعتدالًا من سواه. وكذلك المغامرات التي جعل الفرسان يخوضونها، متشابهة كلها، فلا بد للفارس أن يصادف أفعوانًا يصارعه ويصرعه، وعملاقًا يقاتله ويقتله، وغانيات اشتد بهن الكرب فيتقدم إليهن بالنجدة.

ويؤخذ على سبنسر إغراقه في الخيال وبعده عن الواقع، ثم قدرته على التدفق اللفظي العجيب — فهي قدرة وامتياز، ولكنها انقلبت نقيصة ومأخذًا في بعض المواضع — لأنك تراه إذا ما بدأ وصف شيء راح يطنب ويطيل ويهلل إلى حدٍّ لا يحتمله القارئ العادي؛ فلا يكاد مثل هذا القارئ يخطو في قصيدة من قصائد الكتاب، حتى يشعر كأنما هو في متاحة لا يعرف لنفسه مخرجًا منها، فالشاعر لا يفتأ ينعرج به في الحنايا والمسالك، حتى يضل عن معالم الطريق. ولهذا قلَّما يصبر على قراءة سبنسر إلا شاعر لا يضنيه أن يماشي زميله الشاعر في حناياه ومسالكه؛ لأن الشعراء يطيب لهم المقام حيث الجمال، ليس لديهم سوى هذه الغاية غاية يتعجلونها؛ من هنا كانت تسمية سبنسر بشاعر الشعراء، ومن هنا أيضًا قيل عن «ملكة الجن» إنها ليست قصيدة بالمعنى المألوف، وإنما هي جبلٌ شامخ من الشعر ليس له إطارٌ محدود المعالم.

ولكن مع كل هذا الإغراق في الخيال والبعد عن الواقع، كانت حوادث العصر وأعلامه البارزون تملأ ذهن الشاعر، فأخذ يشير إليها هنا وهناك في قصيدته، فإلى جانب الغرض الرمزي الأساسي في «ملكة الجن» — وهو تصوير الفضائل الاثنتي عشرة في اثني عشر فارسًا، بحيث يخلق بالصورة في مجموعها إنسانًا كاملًا — كانت هنالك رموزٌ أخرى تستشف منها تاريخ العصر، فملكة الجن نفسها هي اليصابات، و«دُوِسا»[٣٣] التي رمز بها إلى الريف في الجزء الأول هي «ماري» ملكة اسكتلنده في بعض المواضع، وهي «كنيسة روما» في مواضعَ أخرى، وفي الجزء الأول أيضًا مخلوق عجيب أطلق عليه الشاعر اسم «الخطأ» — وهذا من قبيل تشخيص المعاني — وقد أخذ هذا «الخطأ» يتقيأ كتبًا، وبهذا يشير الكاتب إلى مجموعة من الرسائل الثورية التي نشرتها جماعةٌ من الكاثوليك ضد اليصابات، والجزء الخامس كله دفاع رمزٌ عن السياسة التي اتبعها «لورد جراي» في أيرلنده، وهكذا وهكذا.

ولكي نقدم للقارئ صورة من هذه الآية الأدبية سنكتفي بعرضٍ موجز للجزء الأول الذي أراد به أن يصور القداسة ممثلةً في «فارس الصليب» الأحمر، ولا تكمل الصورة للقارئ إلا إن قدمنا بين يديه شذرةً مما اعتزم الشاعر أن يورده في الكتاب الثاني عشر، إذ مما هو جديرٌ بالذكر عن «ملكة الجن» أن مقدمته أرجئت لتوضع في آخره، فلما وجد الشاعر أن القراء تعذر عليهم الفهم، اضطر أن يقدم كتابه بخطابٍ وجَّهه إلى «سير وولتر رالي» — وقد أسلفنا ذكره — يشرح فيه غايته.

فقد كان المفروض في الكتاب الثاني عشر أن تقيم «ملكة الجن» حفلًا اعتادت أن تقيمه كل عام، يدوم اثني عشر يومًا، تقابل فيها الفرسان الاثني عشر، تخليدًا لمغامراتهم الاثنتي عشرة، التي بسطها الشاعر في أجزاء كتابه الاثني عشر، فإذا بدأ الاحتفال يتقدم شابٌ ممشوق إلى الملكة، ويجثو بين يديها ملتمسًا أن تخلع عليه من نعمها، وما أراد من نعمة سوى أن توكل إليه مغامرةً جديدة.

ولم يكد يفرغ الفارس الشاب من حديثه، حتى أقبلت فتاة رائعة الجمال اسمها «يونا» ترتدي ثوب الحداد، وتمتطي حمارًا أبيض، وخلفها قزم يقود جوادًا حربيًّا أُعِدَّ بشكة الفرسان، وقدمت الفتاة شكاتها بأن أفعوانًا ضخمًا قد أمسك بأبيها وأمها، فألقاهما في سجنه، وتضرَّعت إلى ملكة الجن أن تبعث بفارس من فرسانها ليفتك بالأفعوان ويطلق

[٣٣] Duessa.

سراح أبويها، وهنا وثب الفارس الشاب ملتمسًا أن يُعهَد إليه بهذه المغامرة الجديدة. ولم يعجب الفتاة أن يكون فارسها ذلك الشاب الناشئ، لكنها عجزت عن ردِّه، واشترطت لقبوله أن تلائمهُ الشِّكة التي جاءت بها، فتناولها الشاب ولبسها، فإذا هي عليه أتمُّ ما تكون اتساقًا، فراق الشاب عندئذٍ للفتاة واستصحبته. وهنا يبدأ الجزء الأول فيقصُّ أنباء المغامرة، وإنما سُمِّي الفارس بفارس الصليب الأحمر؛ لأن علامة الصليب كانت منقوشة على الدرع:

فارسٌ وديعٌ على صهوة الجواد عَبْرَ البطاح،
يلفه قوي السلاح ويحميه درعٌ قويٌّ متين،
وبقيت في الدرع آثار قديمة لعميق الجراح،
فهي للمعارك الدموية التي خاضها دليلٌ بشع مبين.
لكنه لم يكن حتى ذلك اليوم قد هزَّ الحسام،
وجواده الغضبان يعضُّ على الشكيمة الراغية،
يأبى ازدراءً أن يذعن للجام.
والفارس معتدل، وعلائم البِشْر عليه بادية،
كأنما هيئ لمنازلة الفوارس، وللمعارك الحامية،

* * *

يحمل الصليب على صدره
أثرًا عزيزًا يذكِّره «بالسيد» الذي مضى
فقد حمل الصليب المجيد في سبيله الحبيب،
فهو يمجد «السيد» ميتًا، كما لو كان حيًّا،
وكذلك ارتسم الصليب على درعه
آملًا أملًا عظيمًا، ما زال له معينًا،
وهو إن قال أو فعل كان الأمين — المصيب — الصادق،
لكنه في بِشْره نَمَّ عن حزنٍ عميقٍ دفين،
لم يَخفْ شيئًا، وكان أبدًا هو المخوف!
وركبَتْ سيدةٌ جميلةٌ بجواره
حمارًا وطيئًا أنصع بياضًا من الثلج الأبيض،
لكنها في بياضها أشد نصوعًا، وإن ستَرَتْ ذاك البياض

تحت غلالة عَقَدَتْها عند أسفل أطرافها،
وطرحت على كل ذاك ثوبًا أسود،
كما يفعل مَنْ ضَمَّ الفؤادَ على الأسى، وإنها لحزينة
جلست على مطيتها الوئيدة، وقد أَثْقَلَ الهمُّ قلبها،
فكأنما دَسَّتْ في سويدائها غَمًّا خبيئًا،
وإلى جانبها ضَمَّتْ حَمَلًا أبيض ناصعًا.

* * *

فهي كذاك الحَمَلِ براءةً وطهرًا
في حياتها وفي فضيلتها
هبطت نَسْلًا لسلالةٍ ملكية
من ملكات وملوك أقدمين، حملوا الصولجان يومًا،
فامتدَّ من الشرق إلى شاطئ الغرب ما يملكون،
وذَلَّتْ لهم أعناق العالمين طرًّا،
حتى مَرَق عليهم في خِسَّةٍ شيطان مريد؛
فأفسد أرضهم كلها وأخرجهم منها هائمين،
وفي سبيل الثأر جاءت بهذا الفارس من قصيِّ البلاد.

* * *

وخَلْفَها من بعيدٍ تثاقل قزمٌ سائرًا،
فلعله من كسل تخلَّف آخرًا،
أو لعله من نَصَب بما حُمِّل من حقيبة
على ظهره حَوَتْ حَوائجها، فلما أمعن الركْبُ ماضيا،
تجهمت بغتةً صفحةُ النهار بالسحاب،
وأنزل «جوفُ» في غضبته عاصفةً هاطلةً مروعة،
جاء مدرارها فاجئًا سريعا؛
فراح كلٌّ بدريئةٍ يتَّقيها،
والتمس الفتى والفتاة كذلك منها ملاذًا.

* * *

لم يكن مناصٌ أن يجدا ملاذًا قريبًا
فأبصرا على مقربةٍ منهما دغلًا ظليلًا،
أحيا فيهما أملًا أن يَدْرَآ عنهما هول العاصفة،
فأشجاره بواسق ألبسها الصيف ما يزدهي به،
وانتشرت أفنانها حتى أَخْفَتْ ضوء السماء،
هيهات أن ينفذ خلالها نجمٌ مهما بلغت قوته،
وانشقَّ جوفُها بعريض المسالك والمماشي،
دقَّها المشاةُ بأقدامهم، وهي في قلب الغاب ضاربة
فبدتْ لهما مأوًى جميلًا، فدخلاها آمنين.

* * *

أخذتهما النشوة فأخذا يتسلَّيان في الغاية ماشييْن،
حتى أفرغت العاصفة الهوجاء أنفاسها،
ثم شاءا الرجوع إلى حيث انحرفا عن جادة الطريق،
فلم يهتديا إلى الطريق وقد كان في البداية واضحا،
وأخذا يضربان في مجهول المسالك جيئةً وذهوبا،
وكلما ظَنا أن قد دَنَوَا كانا في الحقيقة بعيدَين!
فأخذتهما الريبة أن يكون مَسَّهما جنون،
فما أكثر ما يشهدان من حنيات ومسالك!
حتى توزَّعتهما الشكوك أيَّ سبيل يسلكان!

* * *

وامتلأ الفارس الشاب حماسةً وبسالةً طامحة،
فأبى القرار في الغابة مهما كان الجزاء.
وفي جُبٍّ مظلمٍ اندفع داخلًا،
ونظر في جوفه، وهنالك انبعث من شكَّته الناصعة
ضوءٌ خافتٌ ضئيل، ما كان بالظل أشبهه!
فانكشف له بالضوء مسْخٌ ساذج الخَلْق كئيب،
شبيه الثعبان في نصفه، بشعٌ مخيف،

وأما نصفه الثاني ففي هيئة النساء تبدَّى
ألا إنه لكريه، قذر، خبيث، يملؤه ازدراءٌ خسيس.
* * *
أصابه في حسه بهرٌ لَمَّا أفزعته من الفارس قوته
لكن احتدمت غضبته فاستجمع في حويَّة أطرافه،
وما هو إلا أن ارتفع بجسمه وهو كأجسام الوحوش،
ارتفع به فوق الأرض عاليًا وقد ضاعف قوته
ثم التفَّت منه مؤخرةٌ كلَّلَتْها الزعانف،
ووثب على درع الفارس وثبةً جبارة فباغته
بذيلها الضخم يلفه حول البدن
وعبثًا جاهد الفارس أن يحرك قدمًا أو يدًا
كان الله في عون الذي يلفه «الخطأ».[٣٤] بذيل لا ينتهي.

واستطاع الفارس بعد لأي أن يتخلص من هذا المسخ القبيح، وخرج تصاحبه «يونا» من جوف الغابة إلى حيث السهل الطليق، لكن ساحرًا خبيثًا — يدعى «أَرْ كماجو» — تنكر لهما في هيئة الراهب وباعد بينهما، فأخذت «يونا» من جديد تضرب وحدها في الغابة:

وذات يوم كادت وعثاء الطريق تنهكها،
فترجَّلَتْ عن دابَّتها الوئيدة الخُطى،
وعلى النَّجيل أَرْخَتْ دِقَاق أطرافها،
في مكمن ظليل بعيدًا عن أبصار الرجال جميعًا،
وخلعت عن رأسها الجميل عصابته،
واطرحت رداءها جانبًا، فأضاء وجهها الملائكي
كما تضيء في السماء عينُها الكبرى؛
فشَعَّتْ كضوء الشمس في ذاك المكان الظليل،

[٣٤] يشخص الشاعر «الخطأ» في هذا المسخ الشائه، ويصور بالتفافه حول الفارس كيف يقع المرء في الخطأ، فيتعذر عليه الخلاص.

فما رأت مثلَ هذا الحسْن السماويِّ عينٌ من بشر.

* * *

وشاءت الأقدارُ أن يخرج من أكثف الغاب
هزبرٌ وثَّابٌ على غير ارتقاب.
يتصيد دماء الحيوان في نهمٍ شديد،
فما كادت تقع العذراء الملكية تحت البصر،
حتى اندفع في شَرَهٍ فاغر الأنياب نحوها
ليفتك من فوره بجسمها الرقيق،
لكنه ما دنا من فريسته واقترب
حتى سكنت سورته العنيفة في ندم،
ووقف حيال ما يرى دَهِشًا، فأُنْسِيَ من نفسه سطوةً حامية،
لم يفترسها، بل قَبَّلَ قدمَيها المنهوكتَين،
ولعق بلسانه المتذلل يديها وهما في بياض السَّوْسَن،
لأنه — فيما ظَنَّ — أساء إلى طُهْرها.
فكم للجمال من سلطان على أقوى الأقوياء!
وكم يخضع للحق البسيط خطأٌ منتقم؟
ولبثتْ مَنْ خَضَعتْ في كبرياء وتكبرت في خضوع
تخشى منيتها، إذ طال من عينيها النظر،
ثم أخذ قلبها يذوب من فرط ما عطفت،
وأخذت تذرف الدمع مدرارًا من إخلاص حبها،

* * *

وأبى الهزبر أن يخلِّفها وحيدةً،
فسايرها حارسًا قويًّا،
يصون عفيف شخصها، وزميلًا وفيًّا،
يشاطرها الهموم الحزينة والجد العاثر،
فإذا ما أخذت في نعاسٍ كان حاميًا وحارسًا،
وإذا ما استيقظت كان لها خادمًا معينًا،
مستعدًا أن يكون رهينةً ما تشاء،

يستمد الأمر من جميل عينيها،
فمن نظراتها يدرك ما تريد.

ولكن شاء حظها المنكود أن يفتك بالأسد فارسٌ همجيٌّ أرعن نقش على درعه حكمة «خارج على القانون»، واختطفها على ظهر جواده وفرَّ بها هاربًا، وكان «فارس الصليب الأحمر» قد التقى حينئذٍ بامرأةٍ خادعةٍ زائفة تسمى «دُوِسَّا» سارت به إلى بيت يدعى «دار الكبرياء» حيث زُجَّ فيه سجينًا.

أما «يونا» فقد أنقذها من براثن الفارس الخارج على القانون جماعة من آلهة الغاب. ولما نمى إليها سجن فارسها، أسرعت في سبيله، وصحبها الملك أرثر ليعاونها، وكان أن أُخرج الفارسُ من سجنه، وأخيرًا أوت «يونا» وحاميها الفارس إلى مكانٍ يطلق عليه «دار القداسة»، حيث علم فارس الصليب الأحمر أنه أميرٌ إنجليزي اختطفه الجنُّ من مهده رضيعًا، وأنبأه راهب أن اسمه الحقيقي هو «جورج»، ثم تنبأ له أنه سوف يكون بين عباد الله الصالحين قديسًا، وأن إنجلترا ستتخذ منه شعار النصر.

واستأنفت «يونا» سيرها من «دار القداسة» يصحبها الفارس، فقصدا معًا إلى برجٍ نحاسيٍّ يسكن فيه الأفعوان، ووقعت بين الفارس والأفعوان معركةٌ مخيفةٌ عنيفة ارتجَّتْ لها الأرض ارتجاجًا، وانتهت بموت الأفعوان، فأُطلق والد «يونا» من سجنهما، وكان ختام القصة زواجًا سعيدًا بين الفارس والفتاة.

ذلك موجز للجزء الأول من «ملكة الجن» يبين كيف كان الشاعر يحلم في خياله، وكيف كان يسوق القصة في مقطوعاته الشعرية. على أن «ملكة الجن» لم تكن وحدها مجال نبوغه، فله قصيدتان أشرنا إليهما فيما سلف، هما «بروثالاميون» و«إبثالاميون» وهما من أناشيد العرس قيلتا في مناسبات زواج كما سبق القول، ولئن كان الشاعر في القصيدة الأولى قد سطا على إنتاج غيره سَطْوًا جريئًا، فقد مسَّ المادة المستعارة بسحر عبقريته، كما هي الحال دائمًا حينما يسطو أديبٌ نابغ على أديب. ومهما يكن من أمر، فالقصيدة الثانية تفضل الأولى، ومحال أن نقتبس شيئًا ونترك شيئًا بغير إجحافٍ بالشاعر؛ لأنك لن تجد بيتًا أجمل من بيت، وقوة القصيدة في مجموعها، وروعتها في اتصال أنغامها من بدايتها إلى ختامها، وهاك مطلع إبثالاميون (نشيد عرس):

افتحوا لحبيبتي أبواب المعبد،
افتحوها واسعة أمامها لتدخل،

زيِّنوا الدعائم كلها بما يلائمها،
وزخرفوا العُمُدَ كلها بأنيق الأكاليل؛
لتستقبل هذه البتول بالتكريم الواجب
حين تدخل إليكم.
إنها بخطواتٍ مرتعشات ووقارٍ خاشع
تتقدم بين يدي الله العلي القدير،
تَعَلَّمْنَ منها أيها العذارى طاعة الله،
إذا ما أتيتن بيوت الله كما جاءت اليوم،
تَعَلَّمْنَ أن تطأطئن وجوهكن الشوامخ،
تعالَيْنَ بها إلى المذبح الرفيع؛
كي تشارك عنده في الحفل والشعائر
التي لا تزال تعقد زواجًا بعد زواج.
مُرْنَ «الأراغن» الصَّدَّاحة أن تعزف عاليًا؛
لتحمد الله في أنغامٍ تنبض بالحياة،
ثم قُلْنَ بأصواتٍ خواشع
للمرتلين أن يغنوا مَرِحَ الأناشيد،
فترددها الغاباتُ كلها، وتدوِّي بأصدائها.

* * *

اشْهَدْنَها واقفةً أمام المذبح،
تُنْصت إلى حديث القسِّ الأقدس
الذي يباركها بيدَيه السعيدتين،
فانظرن كم تحمرُّ الورود في وجنتيها!
ويصطبغ بياضها الصافي بالقرمز الجميل!
كأنما هو في صبغته قرمزيٌّ أصيل،
فحتى الملائكة التي ما فتئت
حول المذبح المقدس قائمة،
نسيت فروض واجبها، وأخذت تحوم حولها،
فهي لا تني محدقة في وجهها،

فكلما أنعمتْ نظرًا، ازدادت فتنةً بجمالها.
لكنها ما زالت تصوِّب نحو الأرض عينَين خاشعتَين
يملؤهما حياءٌ جميل،
فلا تأذن لبصرها أن ينحرف بنظرةٍ واحدة
تثير في الأذهان أدنى ما ينمُّ عن سوء،
لِمَ تستحيين يا حبيبتي أن تُسْلمي يَدَكِ إليَّ؛
لتكون لديَّ عهدًا وميثاقًا؟
أنشدوا أيها الملائكة! ثم لله سبحوا؛
لتردِّد أناشيدكم الغابات كلها، وتدوِّي بأصدائها.

ومن «بروثالاميون» (نشيد تمهيدي لعرس) نقتبس ما يلي:

هناك في المرج على صفة النهر
صادفت ببصري سِرْبًا من الحور،
كلهن من بنات هذا النهر الحسان،
تتدلى على ظهورهن ذوائب الشعر المُخْضَرِّ المنفوش؛
لأن كلًّا منهنَّ في ذلك اليوم عروس،
وكلٌّ منهن في يدها سَلَّة من الصفصاف،
ضَفْرُها دقيقٌ من رقيق الغصون،
يجمعن فيها الزهور ليملأن بها المزاهر،
وبالأنامل الرقيقة كنَّ يقطعن في مهارة
رقيق الغصون العالية.
ومن كل ما ازدهر فوق ذلك المرج
أخذن يقطفن شيئًا، فمن البنفسج الأزرق الشاحب،
ومن الأقحوان الدقيق الذي يضم أوراقه في المساء،
ومن السوسن الغضِّ وزهر الربيع الأصيل،
يصاحبها مئات من ورود القرنفل،
ليزيِّنَّ بها أزواجهن
يوم الزفاف، وإنه لوشيك الزوال.

يا نهر «التيمز» الجميل، تدفق برفق حتى أُتمَّ نشيدي!

* * *

ورأيتُ تِمَّيْنِ[٣٥] لونهما جميل،
يسبحان على الماء العكر في ترفُّق ولين،
لم أشهد قط أجمل منهما طائريْن،
فلا الثلج المنثور فوق جبال «بِنْدَسْ»[٣٦]
كان يومًا أنصع من الطائريْن بياضًا،
ولا «جوف» نفسه حينما تنكَّر في صورة التِّمِّ
في سبيل حبِّه «لليدا» بدا أشدَّ منهما بياضًا،
مع أنه بلغ من بياضه — فيما يقال — بياض ليدا،
كل هذا لم يكن في بياض الطائريْن ولا دنا منه،
لقد كانا من صفاء لونهما الأبيض،
بحيث بدا النهر الرقيق الذي احتواهما
كدرًا ليس بهما خليقًا، فأمر النهر مَوْجَه أن قِفْ،
لا تبلِّلْ منهما ناعم الريش!
خشية أن يلوث بياض ريشهما بماء لا يدانيه بياضًا،
أو يشوِّه ذلك الجمال الرائع،
الذي تلألأ مثل نور السماء
في يوم عرسهما، وإنه لوشيك الزوال.
يا نهر «التيمز» الجميل، تدفق برفق حتى أتمَّ نشيدي.

أما «الترانيم الأربع» فكان الشاعر قد أنشد منهما اثنتين أول الأمر، وكانت الأولى منهما تمجيدًا «للحب»، والثانية تمجيدًا «للجمال»، لكنه عاد فاعتذر عنهما؛ لأنه كتبهما — كما يقول في مقدمة «الترانيم الأربع» عند نشرها سنة ١٥٩٦م بعد تمامها — «في أيام الشباب الغضة»، ثم شعر فيما بعدُ كأنما صوت الوحي يدفعه دفعًا أن يكتب ترنيمتَين

[٣٥] Swan نوع من الطير معروف، ويُقصِد بالتمَّين العروسَين.

[٣٦] جبل في شمالي اليونان.

أُخْرَيَينِ عن الحب الإلهي والجمال السماوي ليصلح بهما أولئك الذين ضللتهما الترنيمتان الأوليان اللتان امتدح بهما حب الإنسان وجمال الطبيعة، ولسنا ندري فيمَ هذا الاعتذار كله؟ إنه في «ترنيمة الحب» يصرح أن الحب هو الدعامة التي تمسك اتساق الكون فلا يتهافت أو ينهار، فالحب:

هو للعالم خالقه العظيم، وهو للأحياء
حافظ رحيم، وهو لكل شيء مولاه الحاكم.

والإنسان الذي لا يزال يحتفظ في دخيلته بقبسٍ سماوي من أصله الإلهي، يستطيع مستعيناً بالحب أن يسمو عن القدرة المفطورة في تراب الأرض الكثيف، حتى يصعد إلى ذروة السماء. وكذلك في «ترنيمة الجمال» ترى الشاعر يعلن أن الجمال ليس في ظواهر الأشياء كما تبدو للعين، إنما هو سلطانٌ خالد، هو سراج «لن يخمد ولن يخبو ... لأنه وليد الآلهة ويستحيل عليه الفناء.» وذلك لأنه «نموذج مثالي» وضعه الخالق العظيم نُصْب عينيه حين شرع يصوغ الكائنات، فلما صَفَتْ روح الإنسان لطفت مادة جسده؛ لأن «النفس صورة وهي التي تصوغ البدن.»

هكذا تلمس في ترنيمتَيه الأوليَين اللتين اعتذر عنهما فيما بعدُ؛ لأنهما تصفان ما في الأرض من حب وجمال، تلمس فيهما — برغم اعتذار الشاعر — نزعةً أفلاطونيةً صريحة، استمدها من رجال النهضة الإيطالية، وهؤلاء بدورهم استمدوها من أفلوطين[٣٧] فيلسوف الإسكندرية الذي تأثر بفلسفة أفلاطون.

ومهما يكن من أمر، فلم يقتصر الشاعر في ترنيمتَيه الأخريين «في الحب الإلهي» و«في الجمال الإلهي» على النزعة الأفلاطونية، إنما أضاف إليها شيئًا من الفلسفة المسيحية، فأصبحت عاطفة الحب روحيةً خالصة، يتمثلها في التضحية بالمسيح، وأصبح جمال العالم صورة لله، وصفحة نطالع فيها ما لله من خيرٍ وجمال؛ لأن كل ما هو خيِّر جميل.

(١-٥) ميخائيل درايتن Michael Drayton (١٥٦٣–١٦٣١م)

كانت مجموعة المقطوعات الشعرية «آسْتروفِلْ وسْتِلَّا» التي لم تنشر إلا سنة ١٥٩١م، أي بعد موت صاحبها «سدني» بخمس سنوات، هي كل ما شهده الناس، حتى ذلك الحين

[٣٧] ٢٠٤–٢٧٠ ميلادية.

من هذا الضرب من ضروب الشعر، منذ أدخله «وَيَتْ» و«سَرِي» في الأدب الإنجليزي، لكن لم تكد هذه المجموعة تجد سبيلها إلى النشر، حتى أعقبها سيلٌ دافق من المقطوعات، فبلغ ما كتبه الشعراء منها بين عامي ١٥٩١ و١٩٥٧م ما يزيد على ألفين، كان بينها المجموعة التي أخرجها «إدمند سبنسر»، والتي أشرنا إليها عند الحديث عن هذا الشاعر، بل كان شيكسبير نفسه ينشد مقطوعاته في تلك السنين، وكذلك كان بينها مجموعة أخرجها «درايتن» الذي نتحدث الآن عنه.

إن عُدَّ الشعراء في عصر اليصابات — فيما عدا كتَّاب المسرحية — كان «سبنسر» — كما أسلفنا — في طليعتهم جودة، وكان «درايتن» تاليًا له. وإنه ليمثل الشاعر في ذلك العهد من حيث تنوع الإنتاج، فهو يقرض «المقطوعة» و«الحكاية المنظومة» و«القصيدة الغنائية» وطوال القصائد التاريخية، بل إن «داريتُنْ» ليعدُّ في طليعة شعراء الموضوعات التاريخية في عصره. ومما كتبه في هذا الباب «رسائل البطولة عن إنجلترا»،[٣٨] نظمها في قافيةٍ مزدوجة (لكل بيتَين قافيةٌ واحدة) وقوام كل بيت عشرة مقاطع. ومن بين تلك الرسائل التاريخية رسالة بعثت بها «جيرالدين» إلى حبيبها «سَرِي»، وأخرى أرسلتها الملكة «كاترين» إلى «أُوِنْ»،[٣٩] وثالثة وجهتها «روزامند» إلى هنري الثاني، وله كذلك «حروب البارون»[٤٠] يقصُّ فيها قصة «مُورْتِمَرْ» والملكة «إزابل» واغتيال إدورد الثاني، وهي مكوَّنة من أجزاءٍ مثمنة الأبيات، على أن خير ما كتبه «درايتن» من الشعر التاريخي قصيدته «حكاية منظومة عن وقعة أَجِنْكُورت»،[٤١] وله غير ذلك كله قصيدة هي أطول قصائده، عنوانها «بُولِياولْبِيُون»[٤٢] — ومعناها أرض النِّعم الكثيرة — كتبها في البحر الإسكندري وبالقافية المزدوجة،[٤٣] وهو في هذه القصيدة يبسط تاريخ بريطانيا وجغرافيتها وأساطيرها، وكانت قصة «أرثر» الأسطورية بين ما أورده الشاعر من تلك

[٣٨] England's Heroieal Epistles.

[٣٩] Awen Tudor.

[٤٠] The Baron's Wars.

[٤١] Ballad of Agincourt.

[٤٢] Polyolbion.

[٤٣] البيت في البحر الإسكندري مؤلَّف من ست تفعيلات، وكل تفعيلة مؤلفة من جزأين، يقع الضغط الصوتي على ثانيهما دون أولهما.

الأساطير، وللشاعر فوق هذه القصائد التاريخية قصيدةٌ ممتعة — لعلها أمتع ما جادت به قريحته الشاعرة — عن الجن عنوانها «نِمْفِيدْيا»[٤٤] — بلاد الجن — يقص فيها قصة غرام بين جنية تدعى «تَيْتانيا» وجنيٍّ يسمى «بِجْوجِنْ» وما يحسه «أُوبِرُنْ» في ذلك من غيرة.

مثال من مقطوعاته الشعرية:

طغت على «الحِب» نزوةٌ مالت به إلى الإسراف،
وأَدَبَ للحسِّ مني وليمةً وقورة ودعاه،
ثم أضاف من كرم إلى الرِّفاق رفيقا؛
إذ دعا قلبي ليكون بين الأضياف ضيفًا أَوَّلًا.
ولم يَرْضَ هذا المنهوم أن يدير شرابا
سوى عبراتٍ مني غوالٍ تقطرها محاجري،
فاحترق هذا العربيد بحَرِّ أنفاسي،
وأخذ يعبُّ الكئوس من هذا الخمر الثمين،
فلما غلبه في شرابه إفراطٌ بغيض
تمثَّل فيه من فورٍ مَسْلَكُ المأفون المختال،
وأخذ في الوليمة من سُكْرِهِ
يفتِك بعزيزه الحبيب، وهو قلبي الرحيم،
هكذا ترون في ذاك — يا أحبائي — نذيرًا رقيقا؛
فتدركون ما يصيبكم إن أبقيتم على زميلٍ سكران.

وهذا مثال من «رسائل تاريخية»، وهي رسالة بعث بها الملك هنري إلى روزامند ردًّا على خطابها:

الزهراتُ الرِّقاق التي تقطِّر طَلَّها المعسول،
والتي — كما تقولين — تسفح فوق حذائك عبرات،
ليست تئنُّ — أي روزامند الجميلة — لجريرة اقترفْتِها،
إنما هي ترثى إذ رأتك ماضيةً عنها سريعة،

[٤٤] Nymphidia.

لأنه إن مسَّ النباتَ السامَّ قدماك إذ تسيرين
انقلب ذاك النبات السامُّ أحلى من الورود.

* * *

ها هي صيحات القتال العنيفة داويةٌ في معسكري
لكن صدري يرتجُّ بصراعٍ أهول من صراع القتال،
فإن ضَجَّت المعركة كانت صيحتي
اسم روزامند الجميلة، وإنه لاسمٌ كريم،
ألا لعنة الله على قلب، أو لسان، أو نَفَس
يُجْرِي بموتك خاطرًا، أو حديثًا، أو همسًا،
فإن في ابتسامةٍ واحدة من عينَيك أو أدنى،
حياتي، وأملي، وانتصاري.

(١-٦) جورج تشابمان George Chapman (١٥٥٩–١٦٣٤م)

أقبل شعراء عصر اليصابات على روائع الأدب اليوناني والأدب الروماني يترجمونها إلى الإنجليزية، فكما ترجم «نورث»[٤٥] كتاب بلوتارك «حيوات متوازية» في نثرٍ إنجليزي، قام تشابمان بترجمة الإلياذة والأوذيسية — ملحمتَي هومر الخالدتين — في شعرٍ جيد، أما الإلياذة فقد أجراها في أجزاء يتألف كل جزء منها من أربعة عشر بيتًا، وأما الأوذيسية فقد استخدم فيها القافية المزدوجة، وترجمته للإلياذة على وجه الإجمال أقوى وأجود، وعلى كل حال فقد جاءت الترجمة كلها من القوة، بحيث استثارت إعجاب الأدباء، ولعل خير ما جوزيت به من ثناء الشعراء مقطوعةٌ شعرية «لكيتس»[٤٦] عنوانها: «عندما طالعت هومر للمرة الأولى في ترجمة تشابمان»، ولم ينافس تشابمان في ترجمة هومر إلا «بوب» الذي ظفرت ترجمته بالإيثار خلال القرن الثامن عشر، لكن هذا لا ينفي الحقيقة التي كاد يجمع عليها رجال النقد، وهي أن تشابمان كان أقرب من «بوب» إلى روح الشاعر اليوناني.

---

[٤٥] North.

[٤٦] Keats—(1795–1821) On first looking ints Chapman’s Homer.

وما دمنا بصدد الترجمة في عصر اليصابات، فخليقٌ بنا أن نثبت في هذا الموضع أنه كان بين ما تُرجم عندئذٍ من آيات الأدب القديم قصيدة «أورلاندو فيور يوزو» لأريوستو وقد نقلها «سير جون هارنجتن»[٤٧] سنة ١٥٩١م، وقصيدة «إنقاذ بيت المقدس» لتاسو، وقد نقلها «فيرفاكس».[٤٨]

(٢) النثر في عصر اليصابات

(٢-١) القصة

ظهر في عصر اليصابات نوعان من القصة: نوع يريد به كاتبه تسلية العظماء من رجال القصر، فيجعل أبطاله وأشخاصه من الأشراف والسادة، ونوعٌ يدور حول الطبقتين الوسطى والدنيا من طبقات المجتمع، يخوض فيه الكاتب في صميم الحياة الواقعة، ويقصد به إلى قرَّاء الطبقة الوسطى.

أما النوع الأول فمن أبرز أعلامه «لِلِي» و«سيرفلب سدني» و«جرين» و«لُدْج»، وأما النوع الثاني فأهم من كتب فيه «تومس دِلُوني».

(أ) جون للي Gohn Lyly (١٥٥٤–١٦٠٦م)

لسنا ندري عن حياته إلا قليلًا؛ فقد تخرج في عامه التاسع عشر في جامعة أكسفورد، وأنفق معظم سنيه متصلًا بالقصر، ومن أجل القصر أخرج ما أخرج من رواياتٍ مسرحيةٍ سنعرض لها حين نعرض لرجال المسرحية في ذلك العصر.

وأعظم ما جادت به قريحة هذا الكاتب العظيم كتاب «يوفيوز»[٤٩] وهو جزآن، جزء عنوانه «يوفيوز، أو تحليل للفطنة»، وجزءٌ آخر عنوانه «يوفيوز في إنجلترا».

و«يوفيوز» هذا شابٌّ آثينيٌّ من السادة الأغنياء، أخذ يطوف في إيطاليا، فيناقش من يصادفه أثناء رحلته ويكتب الرسائل لأصدقائه، فيتخذ لأحاديثه ورسائله موضوعات من الدين وتربية النشء وما إلى ذلك من موضوعاتٍ تستثيرها في نفسه الحوادث العارضة

[٤٧] Sir John Harington.

[٤٨] Fairfax.

[٤٩] Euphuos ومعناها طيب العنصر والنشأة.

العابرة التي تلاقيه في أسفاره، وهو إنما يقصد في كل ما تحدَّث به أو راسل به الأصدقاء إلى دروسٍ خلقية في الفضيلة؛ ففي الجزء الأول تتوشج أواصر الصداقة بينه وبين «فِلاوْطَسْ»،[٥٠] ويأخذ الصديقان معًا في خوض المخاطر مدفوعين بحبهما لابنة حاكم نابلي، وهي فتاة تدعى «لُوسِلا»،[٥١] ثم تنتهي الرحلة بعودته إلى جامعة أثينا. وفي الجزء الثاني يزور «يوفيوز» إنجلترا وفي صحبته صديقه «فلاوطس»، ثم يعود إلى أثينا مرةً أخرى لينتبذ منها مكانًا معتزلًا، تاركًا صديقه، وقد سعدت حياته بالزواج.

على أن ما يستوقف النظر في هذا الكتاب هو أسلوبه الذي كانت له خصائصُ واضحة جعلت النسبة إلى «يوفيوز» صفةً تشير إلى لونٍ معينٍ من الكتابة، فالأسلوب اليوفيوزي هو الذي يكثر فيه التقابل بين أجزاء الجملة، فترى الصدر نقيضًا للعَجُز أو مقابلًا له على نحوٍ ما، بحيث يتم للجملة توازن في السمع وهو ما يسمى بالمزاوجة، وكذلك ترى الأسلوب اليوفيوزي مسرفًا في الشواهد يسوقها من الأساطير ومن تراجم العظماء، بل يستمدها من الحقائق العلمية عن ظواهر الطبيعة، وتراه أيضًا يكرر الكلمة الواحدة تكرارًا يريد به المقابلة بين أجزاء الجملة، ويحاول جهده أن يدل جرس اللفظ على المعنى. وبعبارةٍ أخرى أراد «لِلِي» — منشئ هذا الأسلوب — أن يكتب نثرًا فيه كل ما يستوقف السمع من خصائص النظم، لكننا لا نستطيع — رغم ذلك — أن نَعُدَّ كتابته قصيدة من الشعر المنثور؛ لأنه إن وفِّق في محاكاة النظم في أيسر جوانبه، فقد فاته لبُّ الشعر وصميمه، وهو ذلك الروح الحساس المرهف الذي يجعل الشعر شعرًا، فهو يعلم أنه يكتب قصة فيها الخيال وفيها الغرام، ويعلم أن مثل هذه القصة لا بد لها — فيما جرى به العرف حتى ذلك الحين — أن تتخذ النظم أداة للتعبير، فلا مناص له إذن عن اصطناع أدوات النظم، لكنه في الوقت نفسه يريد أن يكون في كتابه واعظًا يبشر بالأخلاق الفاضلة، وليس الوعظ مجال الشعر. وهكذا تجاذب الكاتب محوران، فسقط صريعًا بين المحورَين، فلا هو الشاعر الحق في روحه، ولا هو الناثر الحق في أسلوبه، لكن عصر اليصابات لم يكن يفرق بين قصة تطير بجناح الخيال وبين موعظةٍ خلقية، فلم يَرَ في أسلوب «لِلِي» شيئًا مما نأخذه عليه اليوم، بل ذاع اسمه في الطبقة العليا ذيوعًا بعيد المدى، فكان «البِدْعُ» بين

---

[٥٠] Philautus ومعناها «الأناني».

[٥١] Lucilla.

سيدات الطبقة الرفيعة أن يجري الحديث بالأسلوب اليوفيوزي المنمق المزخرف، وجرى في إثرهن من كان يبغي رضاءهن من العاشقين.

وهاك نموذجًا قصيرًا من نثره لعله يوضح بعض خصائص أسلوبه التي ذكرنا:

أراك قد ثَقُلَ على نفسك أن تُتَّهم في غير إثم، وأن تُنْفى بغير علة، لكني أعدُّك سعيدًا لخلاصك من حاشية القصر، ولطهارة ذيلك من الجُرم. إنك تزعم أن النفي مرير لمن ولد حرًّا، لكني أظنه أجدى عليك إذا برئت من مواضع اللوم، هنالك أطعمةٌ كثيرة مذاقها مر في فم الإنسان ووقعها أليم في معدته، لكنك إن مزجتها بألوان المرق السائغ جعلت مذاقها شهيًّا وغذاءها صحيًّا في آنٍ معًا. وهنالك ألوانٌ كثيرة هي للعين أذًى، فإن خلطت بها اللون الأخضر أصبحت للبصر شاحذة. وإنما قصدتُ بهذا القول أن نَفيَكَ وإن بدا لك محزنًا، ففي وسعك أن تهتدي بهدْي الفلسفة فتهوِّن من كربه. إن من يُحِس البرد لا يُدثِّر نفسه بالهم، بل بالثياب يلبسها، وإن من تبلله الأمطار لا يجفف نفسه بخياله، بل بالنار يصطليها. وأنت يا من أصابك نَفْيٌ لا ينبغي أن ترثي لحالك بالدموع، بل عليك بالحكمة فهي بلسم جرحك.

(ب) سير فلب سدني

اشتهر «سدني» في عالم النثر بقصته «أركاديا»،[٥٢] وهي من القصص التي تعالج أمورًا يقصد بها إلى إمتاع الطبقة الرفيعة. وقد فرغ سدني من كتابة قصته هذه سنة ١٥٨٠م، لكنها لم تنشر إلا بعد كتابتها بعشرة أعوام، وقد كانت غايته الأولى من تأليفها أن تتخذ منها شقيقته «كونْتِس بمْبروك»[٥٣] وسيلة للتسلية. وهي قصة أميرَين يونانيَّين كانت لهما مغامرات ومخاطرات، ولكل من هذه المغامرات والمخاطرات قصة، وإذن فأركاديا مجموعة من حكايات كُتب بعضها على غرار حكايات الفروسية التي شاعت في العصور الوسطى، وكُتب بعضها الآخر على نسقَي الأدب الريفي الذي يعنى بوصف الريف وحياته الساذجة.

[٥٢] Arcadia.

[٥٣] Countess of Pembroke.

وأما الأسلوب فشبيه بالأسلوب اليوفيوزي الذي حدثناك عنه عند الكلام على «جون للي». ووجه الشبه بينهما هو الزخرفة والتزويق، إلا أن سدني كان أقل من زميله «للي» في اصطناع فنون البيان والبديع، فكان في بعض المواضع أطلق روحًا وأقرب إلى النثر الشعري الصحيح.

وللكاتب أثرٌ نثريٌّ آخر هو «دفاع عن الشعر» سنحدثك عنه بعد قليل حين نستعرض أدب النقد في عصر اليصابات.

(ج) روبرت جرين Robert Greene (١٥٦٠ تقريبًا – ١٥٩٢م)

هو أيضًا من كتَّاب القصة للطبقة الراقية، كما كان «جون للي» و«فلب سدني»، وهو في قصصه يتأثر خَطْوَ «يوفيوز» في أسلوبه، وينسج على منوال «أركاديا» في سياق القصة.

تخرَّج «جرين» في جامعة كامبردج، وله من العمر عشرون عامًا، وعندئذٍ شدَّ رحاله إلى القارة الأوروبية يجول في أقطارها وربوعها مسايرةً للروح السائدة عندئذٍ بين شباب ذلك العصر، ولبث في رحلته عامَين أو ثلاثة، فزار إيطاليا وإسبانيا حيث «شهدتُ ومارست من ألوان الفجور ما يروعني أن أذكره!» ولما بلغ الثلاثين من عمره نشر قصة «باندوستو»[٥٤] أو انتصار الزمن، فكانت هذه القصة أساسًا لرواية من أروع روايات شيكسبير هي «قصة الشتاء».

عاش «جرين» — كما عاش كثير من أدباء العصر — حياةً مستهترة، وانتهى به الأمر إلى فقرٍ وإفلاس، فمات في بيتٍ حقير لحذَّاءٍ فقير، ويقال إن زوجة الحذَّاء توجت رأس الأديب عند موته بإكليلٍ من الغار.

وهاك مثالًا من قصة «باندوستو» يمثل سياقه في النثر:

> وا أسفاه أيها الرضيع الوديع البائس! إنك لم تكد تشهد النور، حتى حَسَدَك الدهر، فيا ليت يوم ميلادك كان ختامًا لحياتك؛ إذن لختمت بذلك هموم أبيك، وحُلت دون مرارة نفسه. ومهما يكن لك من وزر فلست تستحق كل هذه النقمة المضطرمة؛ فقد كانت أيامك أقصر من أن تستوجب هذه الضربة الحامية. لكن موتك هذا الذي جاء وشيكًا لا بد أن يشفع لأمك آثامها … أفأُسلِمَك للدهر

٥٤ Pandosto.

أيها الرضيع الوديع، والدهر قد صبَّ عليك نقمته؟ أتكون أمواه البحر مثواك، والقاربُ الصُّلْبُ مهدك أتعصف بثغرك الرفيق هوج العواصف بدل أن تلثمه القُبَلُ الحنون؟ أتكون الرياح الصافرات أنشودة مهدك، ترقد على أنغامها، ويكون رغاء البحر الأجاج في مكانٍ اللُّبان المستساغ؟

وا أسفاه، أي المقادير قد أرادت لك هذه النازلة الفادحة؟ دعني ألثم شفتَيك أيها الرضيع الوديع وأُبلِّل بدمعي وجنتَيك الرقيقتَين، دعني أطوق جيدك بهذه السلسلة، حتى إذا ما أنجاك «الدهر» ساعدتْك على النجاة. لئن كان محتومًا عليك أن تغوص في اليمِّ المخيف، فها أنا ذا أودعك بقبلةٍ حزينة، وأضرع إلى الآلهة أن تحالفك في رحلتك.

لكن «روبرت جرين» كان أعظم في المسرحية منه في كتابة النثر، فلنا إليه عودة حين نعرض كتَّاب المسرحية في عصر اليصابات.

(د) تومس دلوني Thomas Deloney (١٥٤٣ تقريبًا – ١٦٠٠م)

ذكرنا ثلاثة من أصحاب القصة التي قصد بها كتَّابها إلى الطبقة الرفيعة، والتي اختارت لأشخاصها نفرًا من النبلاء أو السَّراة، وها نحن نختم الحديث عن القصة في عهد اليصابات بكاتب يمثل الضرب الثاني الذي يعالج حياة الطبقة الوسطى، وهو «تومس دلوني» الذي يُعَدُّ أبرع من كتب في هذا الضرب إذ ذاك، وقد كان نسَّاجًا، أنفق معظم سنيه في لندن، وأنشأ قصتَين وهما «تومس من أهل ردنج»،[٥٥] وهي تدور حول رجل قَمَّاش و«جاك من أهل نيوبري»،[٥٦] التي أهداها إلى جماعة النسَّاجين، ذلك فضلًا عن مجموعة قصص عالج فيها حياة الأساكفة، وأطلق عليها «الصناعة الرقيقة»،[٥٧] وقد اتخذ أحدَها كاتب مسرحي فيما بعدُ، هو «دِكَرْ»[٥٨] أساسًا لرواية له عنوانها «عطلة الحذَّاء». ولعل أعظم أثر خلَّفه «دلوني» في تاريخ القصة — مما جعله قمينًا أن يسجَّل في صفحات التاريخ الأدبي —

٥٥ Thomas of Reading.

٥٦ Jack of Newbury.

٥٧ The Gentle Craft.

٥٨ Dekker.

هو أولًا: نقله موضوع القصة من طبقة النبلاء إلى الطبقة الوسطى، وتحركه في جوٍّ من الأمانة والشرف، بعد أن كانت القصة التي تكتب لحاشية القصر تختار بين أشخاصها رجلًا محتالًا متشرِّدًا ليتفكَّه قارئوها بخبثه وخِداعه. وثانيًا: تصويره للحياة في لندن في عصره تصويرًا قويًّا ناصعًا.

(٢-٢) الترجمة

وأعظم ما جرى به القلم نثرًا في عهد اليصابات مما ترجمه المترجمون عن الأدب القديم والأدب المعاصر، كتابان كان لهما أثرٌ قوي في شيخ أدباء ذلك العصر — شيكسبير — فقد ترجم «تومس نورث»[٥٩] كتاب بلوتارك «حَيَوات متوازية» عن ترجمة فرنسية «لأميو»،[٦٠] وقد استطاع «نورث» أن يسوق عبارته في نثرٍ سلسٍ قوي، وكانت هذه الترجمة معينًا لشيكسبير استقى منه رواياته الرومانية مثل «يوليوس قيصر» و«أنطون وكليوبطره»، حتى ليقال إن شيكسبير قد نقل عن المترجم عباراتٍ بأسرها دون أن يدخل عليها تغييرًا يذكر.

وكذلك ترجم «جون فلوريو»[٦١] كتاب «المقالات» للكاتب الفرنسي «مونتيني»، وإن يكن في نثره أقل جودة من زميله «نورث»، وكانت «المقالات» أيضًا مما أعان شيكسبير على إعداد مادته.

(٢-٣) النقد الأدبي

النقد الأدبي لون من الأدب يأتي دائمًا في مرحلةٍ متأخرةٍ من مراحل التاريخ الأدبي؛ لأن العقل مصدره، ونتاج العقول يتخلف في الظهور عن نتاج القلوب، كما بسطنا في الجزء الأول من هذا الكتاب؛ لذلك لم يكن عجيبًا أن تظهر باكورة النقد الأدبي في إنجلترا سنة ١٥٨٠م، وكانت تلك الباكورة الأولى رسالة «للسير فلب سدني»، الذي حدثناك عنه شاعرًا وقصَّاصًا، وهي «دفاع عن الشعر».[٦٢]

---

[٥٩] Thomas Norch (١٥٣٥–١٦٠١م تقريبًا).

[٦٠] Amyot (١٥١٣–١٥٩٤م).

[٦١] John Florio (١٥٥٣ تقريبًا–١٦٢٥م).

[٦٢] Apology for Poetry.

ومما يستوقف النظر في هذه الرسالة النقدية رأي «سدني» في الشعر، إذ لا يرى النظم ضرورة من ضروراته، استمع إليه يقول:

> ... نعم إن الكثرة العظمى من الشعراء قد ألبسوا إنتاجهم الشعري ثوبًا من الإنشاء الموزون الذي نطلق عليه اسم النظم، لكن ليس النظم الموزون إلا زخرفًا لا يبرر أن يجعل من الكتابة شعرًا. وحسبك أن تعلم أن كثيرين من أنبغ الشعراء لم ينظموا، وإننا نشهد اليوم حشدًا من الناظمين يستحيل أن نسلكهم في زمرة الشعراء ... إن القافية والوزن لا يجعلان من الرجل شاعرًا، كما لا تجعل العباءة الطويلة الواسعة من لابسها محاميًا، وليس المحامي الذي يرافع في شكةٍ حربية جنديًّا محاربًا، إنما العلامة التي تميز الشاعر هي تلك الصور الخيالية الرائعة، التي يرسمها الشاعر للفضائل والرذائل وما إليها، فيكوِّن منها درسًا تتلقاه النفس في ارتياح. نعم إن قادة الشعراء قد رأوا في النظم أجمل ثوب يلبسونه إنشاءهم؛ وذلك لأنهم يريدون أن يمتازوا عن سواهم في طريقة الأداء كما يمتازون في المعاني سواء بسواء، فهم لا يرسلون الحديث كما يرسله المحدِّثون، ولا يلقون الألفاظ من أفواههم كما اتفق كأنما هم يحلمون، بل تراهم يقدُّون كل مقطع في كل لفظة بنسبٍ مضبوطةٍ تتناسب مع جلال الموضوع.

وحارب «سدني» في هذه الرسالة أيضًا مَيْل الكتَّاب في عصره إلى التكلف والإغراب في اختيار اللفظ وصياغة العبارة، فهو يريد طلاقة التعبير وسلاسته، ووضوح التصوير ونصوعه، وهو ينقد كذلك خروج الكاتب المسرحي على قاعدة «الوحدات»، فهنالك مذهب في الرواية التمثيلية يحتِّم على الكاتب أن يلتزم «وحداتٍ» ثلاثًا؛ فلا بد أن تقع حوادث الرواية كلها في مكانٍ واحد، ولا بد أن تتم حوادث الرواية كلها في يومٍ واحد، ولا بد أن تتصل حوادث الرواية كلها بسلكٍ واحد. لكن فريقًا من كتَّاب المسرحية في عصر اليصابات آثر الخروج على هذه القيود، فنقدهم «سدني» بهذه العبارة الآتية التي يوجهها بصفةٍ خاصة إلى رواية «جُورْ بُودَكْ»:[٦٣]

> ... إنها أخطأت في المكان والزمان معًا، وهما لازمان ضروريان لكل ما يؤديه الناس من أعمال، فالواجب أن يمثل المسرح مكانًا واحدًا، وأن يكون الحد

[٦٣] Gorboduc هي أول مأساة في الأدب الإنجليزي، كتبها «ساكفيل» و«نورتن» وقد حدثناك عنها فيما سبق.

الأقصى للزمن المفروض للرواية يومًا واحدًا، تبعًا للمبدأ الذي وضعه أرسطو ولما تُمليه الفطرة السليمة، لكنك ترى في هذه الرواية أيامًا عدة وأماكنَ عدة لا تتفق في تصورها مع قواعد الفن.

ولئن كان ذلك كذلك في رواية جور بودك، فلقد أسرفت سائر المسرحيات في ذلك إسرافًا شديدًا، فقد تشهد آسيا على جانبٍ من المسرح، وأفريقيا على جانبٍ آخر، وقد يكون هنالك أيضًا من الأقطار عددٌ كثير، بحيث لا يجد الممثل عند دخوله على المسرح مناصًا من افتتاح حديثه بإيضاح يدل على مكانه، وإلا تعذر فهم الرواية! فقد ترى حينًا ثلاث نساء سائرات يجمعن الزهور، وإذن فلا بد لك أن تتخيل حديقة على المسرح، ولكنك لن تلبث قليلًا حتى تجيئك الأنباء بأن سفينةً تحطمت في هذا المكان بعينه، وإذن فلنا الويل إذا لم نصوِّر لأنفسنا ذاك المكان صخرة، ثم ما هو إلا أن يتبدَّى لك وحشٌ مخيف يبعث الدخان واللهب، وإذن فعلى النظارة المنكودة أن تتخيل هنالك كهفًا، وما هي إلا لحظة حتى يندفع في المسرح جيشان تمثلهما أربعة سيوف؛ وإذن فأين هذا القلب الغليظ الذي لا يتصور المسرح حومة للقتال العنيف؟

وهم في وحدة الزمان أكثر تحلُّلًا من قيودهم، فليس بمستغربٍ عندهم أن تلتقي أميرةٌ شابة وأمير فيقعا في شراك الحب، وما هي إلا مرات تغدو فيها الأميرة على المسرح وتروح حتى تلد طفلًا، وإذا بالطفل يافعٌ جميل، ثم يضل اليافع ويشب رجلًا ويقع هو كذلك في شراك الحب، ويتأهب لإنسال طفلٍ جديد، وكل هذا في زمنٍ طوله ساعتان …

هكذا كتب «سدني» رسالة «دفاع عن الشعر»، وتستطيع أن تلمح خلال النماذج المترجمة استقامة تعبيره ووضوح معانيه، فهو في هذه الرسالة لا يثقل نفسه بالتكلف الذي التزمه في قصته «أركاديا» فأفسد عليه كتابته بعض الشيء.

(٣) المسرحية قبيل شيكسبير

كان قد نشأ عدد من المسارح اشتدت بينها المنافسة، وحرص كلٌّ منها أن يحتجز لنفسه مجموعة من الروايات التمثيلية يسابق بها منافسيه، كما حرص كلٌّ منها كذلك أن يطالع الجمهور برواياتٍ جديدةٍ بين حينٍ وحين، لهذا تسابق أصحاب المسارح في استخدام

الممثلين والكتَّاب الذين في وسعهم أن يحوِّروا من الروايات القديمة لتبدو أمام النظارة في ثوبٍ جديد، ولقد لبث شيكسبير نفسه أعوامًا لا يعدو بفنه حدود التغيير والتحوير، فلما دنا القرن السادس عشر من ختامه ظهرت طائفة من كتَّاب المسرحية أطلقت على نفسها «فُطَناء الجامعة»؛[٦٤] لأن رجالها تخرجوا في جامعتَي أوكسفورد وكيمبردج، وأراد فُطَناء الجامعة أن يعيشوا بأقلامهم، فعرضوا على المسارح بضاعتهم من رواياتٍ بعضها تحوير للقديم، وبعضها جديدٌ مبتكر، وإنما أطلق هؤلاء الكتَّاب على أنفسهم هذه الكنية ليمتازوا بها من فريق الكتَّاب الذين لم يدرسوا دراسةً جامعية، وكانوا بالطبع يلمون بما خلفته الآداب القديمة في الفن المسرحي، فيعلمون ما كتبه «بلوتس»،[٦٥] وما تركه «سِنِكا»[٦٦] من أدباء الرومان، وحاولوا جهدهم أن يطبعوا أذواق الناس على هذا النمط الموروث من المسرحية، وقد أنتج فُطناء الجامعة هؤلاء طائفةً كبيرة من المآسي والملاهي، ومن الروايات التي تمزج بين المأساة والملهاة، وهذا ضربٌ جديد من المسرحية يميز المحْدثين عن القدماء.

وأشهر هؤلاء «الفُطَناء»: «مارلو»[٦٧] و«جرين»[٦٨] و«ناش»[٦٩] وهم من أبناء كيمبردج، ثم «للي»[٧٠] و«بيل»[٧١] و«لُدْج»،[٧٢] وهم من أبناء أكسفورد.

(٣-١) جون للي (١٥٥٤–١٦٠٦م)

لقد حدثناك عنه قصَّاصًا، وقدمنا بين يديك كتابه «يوفيوز» الذي هو عماد شهرته الأدبية، والذي خلق في الأدب أسلوبًا متميزًا بخصائصه، وها نحن نعرضه مسرحيًّا شق طريق الرواية التمثيلية أمام بطلها الجبار وليم شيكسبير، كتب «للي» تسع ملاهٍ قصد

[٦٤] The University Wits.

[٦٥] Plautus.

[٦٦] Seneca.

[٦٧] Marlowe.

[٦٨] Greene.

[٦٩] Nash.

[٧٠] Lyly.

[٧١] Peele.

[٧٢] Lodge.

بها إلى متعة رجال القصر، منها رواية «المرأة التي في القمر»،[٧٣] وقد كتبها على غرار الشعر الوسيط، فاختار له حلمًا وجعل شخصياتها معاني مشخصة، فمن أشخاصها «الطبيعة» و«الاتساق» و«التنافر»، ومن ملاهيه «انديميون»[٧٤] و«سافو دفاو»[٧٥] و«إسكندر وكامباسبي»[٧٦] و«ميداس»[٧٧] و«الأم بمبي»[٧٨] و«جالاتيا»[٧٩] و«تحول الحب»[٨٠] وكلها نثر إلا «المرأة التي في القمر» فقد كتبها شعرًا.

وكان «للي» يكثر في رواياته تلك من القصائد الغنائية وأروعها القصيدة الآتية التي وردت في «إسكندر وكامباسبي»:

جلس «كيوبد» وحبيبتي «كامباسبي» يلعبان
الورقَ، وللرابح منهما قبلات، فخسر كيوبد،
فقد قامر بكنانته وقسيِّه وسهامه،
ثم قامر بما ملكتْ أمُّه من حمائم وعصافير،
فضاعت كلها منه، ثم طوَّح
بعقيق شفتَيه، وبالورد
الذي ازدهر على خدَّيه (وليس يدري أحد كيف استطاع)!
ثم ألقى مع العقيق والورد بلُّور جبهته،
وبعدئذٍ طوح بنُونَةِ ذقنه
وقمرتْه حبيبتي «كامباسبي» كل هؤلاء،
وأخيرًا أسلم لها عينَيه،
فربحتهما ونهض كيوبد من لدنها ضريرًا،

٧٣ Woman in the Moon.

٧٤ Endymion.

٧٥ Sappho and Phao.

٧٦ Alexander and Campaspe.

٧٧ Midas.

٧٨ Mother Bombie.

٧٩ Galatea.

٨٠ Love’s Metamorphosis.

وا أسفا — أيها «الحب»[٨١] — أَصَنَعَتْ فيك كل ذاك؟
فيا ويحي! ما عسى أن يكون مصيري!

وجدير بنا أن نذكر فضلًا لـ «للي» على شيكسبير؛ فقد ترسم شيخُ المسرحية خَطْوَه في روايتَين من رواياته، هما «جهد الحب ضائع» و«حلم ليلة في منتصف الصيف». ولعل أبقى أثر لـ «للي» في تاريخ المسرحية استخدامه النثر في تأليفها، وقد برع في إدارة الحوار براعة كانت لشيكسبير بمثابة النموذج فاحتذاه، وكان مما أخذه عنه شيكسبير كذلك إدخالُ القصائد الغنائية في مواضعَ مختلفة من الرواية التمثيلية، وتنكُّرُ البطلة الأنثى في هيئة الغلام، واستغلالُ هذه الحيلة المسرحية في وقتٍ كان يمثل الغلمانُ فيه أدوار النساء، ولو أن حيلة التنكُّر هذه كانت شائعة لم تقتصر على «للي» دون سواه.

(٣-٢) جورج بيل George Peele (١٥٥٨ تقريبًا – ١٥٩٧م)

هو من طائفة الجامعيين الذين أمدوا المسرح بإنتاجهم، وكان أهم ما أنتجه «محاكمة بارس»[٨٢] و«تاريخ إدورد الأول»[٨٣] و«حكاية الزوجات العجائز»[٨٤] و«داود وباتشيبع»،[٨٥] ثم رواية أخرى يرجح المؤرخون نسبتها إليه وهي «معركة القصر».

أما «محاكمة بارس» فتعرض لنا بارس وقد مثل بين يدي زيوس ليحاكمه على إيثاره فينوس بالتفاحة، فقد كانت نشبت بين الآلهة خصومة إذ ألقت إلهة الشقاق «إيزيس» بين الأضياف في حفلة عرس تفاحةً نقشت عليها هذه الكلمات «إلى ربة الجمال»، وكان بين الحضور ثلاث إلهات هن «جونو» و«فينوس» و«مينرفا»، وكلٌّ منهن تزعم لنفسها السيادة في دولة الجمال، وترى أنها أولى من زميلتها بالتفاحة، فقرر كبير الآلهة أن يكون «بارس» ابن ملك طروادة حكمًا بين الإلهات الثلاث، فحكم بارس لفينوس.[٨٦]

---

[٨١] الخطاب هنا موجه لكيوبد — إله الحب — وهو أعمى، وفي القصيدة — كما ترى — تعليلٌ طريف لعماه.

[٨٢] The Arraignment of Paris.

[٨٣] The Chronicle of Edward I.

[٨٤] Old Wives' Tale.

[٨٥] David and Bethsabe وباتشيبع اسم عبري معناه «بنت السبع».

[٨٦] راجع ملخص الإلياذة في الجزء الأول.

وترى الشاعر في رواية «محاكمة بارس» يستخدم أوزانًا منوَّعة؛ فهو يستخدم حينًا طوال الأبيات المقفَّاة، وحينًا آخر القافية المزدوجة، وحينًا ثالثًا يكتب شعرًا مرسلًا وهكذا. وهو يجعل الأشخاص الذين يمثلون «القَدَر» — جريًا على طريقة القدامى — يتكلمون اللاتينية، ثم هو يجري أغنية باللغة الإيطالية على لسان «هِلِنْ»، ولعله التزم كل هذا ليدل على دراسته الجامعية العلمية التي كانت مصدر زهو لتلك الطائفة جميعًا.

وأما «تاريخ إدورد الأول» فجديرة بالذكر؛ لأنها تحدد مرحلة التطور التي بلغتها طريقة الكتابة التاريخية، فهي حلقة وسطى بين أنباء التاريخ كما كانت تكتب قديمًا وبين التاريخ كما أجراه شيكسبير في رواياته التاريخية الخالدة.

و«حكاية الزوجات العجائز» ملهاةٌ ممتعة قصد بها الكاتب فيما قصد إليه أن يسخر من الناقد المعاصر له «جبريل هارفي»، ولهذه الرواية فوق ذلك أهمية في تاريخ الأدب؛ لأنها أوحت بقطعةٍ أدبيةٍ عظيمة جادت بها قريحة مِلْتُنْ فيما بعدُ، وأعني بها «كومَسْ» التي سنحدثك عنها في فصلٍ تالٍ سنعقده لهذا الشاعر العظيم. ومما يزيد في أهمية هذه الرواية من الوجهة التاريخية أيضًا أنها كانت أول مسرحية تقصد إلى السخرية.

على أن أروع ما خلَّفه لنا «بيل» رواية «داود وباتشيبع» التي كتبها في شعرٍ مرسلٍ سلسٍ جميل.

وهاك بضعة أسطر منها تجري على لسان «داود» لتلم بقبسٍ من طريقته في التعبير والخيال:

ها قد أقبلت حبيبتي طافرةً كالغزال،
أقبلتْ ومعها مهجتي موشَّجةً في شعرها،
ولكي أستمتع بحبها سأقيم لها مخدعًا باذخًا
سأقيمه على مسمعٍ من مائة جدول بالماء جارية،
تدور بموجاتها الرشيقات في منشعب من الحنايا،
تلفُّ مناطق تطوافها الجميلة
كما تتحوَّى الثعابين في أعشاشها،
وذاك خشوعًا منها لجلال غبطتها،
إنها ستجتلب بغمغمتها النعاسَ المريح؛
ليمسَّ بصولجانه الذهبي منها الجبين.
افتحوا الأبواب واستقبلوا حبيبتي!

أقول افتحوها وانشدوا وأنتم تفعلون،
مرحبًا باتشيبع الجميلة، يا مهجة الملك داود.

(٣-٣) روبرت جرين Robert Green (١٥٦٠ تقريبًا – ١٥٩٢م)

لقد ذكرناه منذ قليل بين كتَّاب القصة، وبسطنا لك طرفًا من حياته المستهترة الخليعة التي أورثته الندم في أخريات سنيه، وأما نتاجه المسرحي الذي أنتجه كله في خمسة أعوام تقع بين عامي ١٥٨٦ و١٥٩١م، فهو «بيكُن الراهب وبَنْجي الراهب»[٨٧] و«ألفونس ملك أرجون»[٨٨] و«أورلاندو فيور يوزو»،[٨٩] وله كذلك «مرآة للندن ولإنجلترا»[٩٠] اشترك في تأليفها مع زميله «تومَسْ لُدْج» كما ساهم — فيما يقال — في رواية هنري السادس مع شيكسبير، وله غير هذه رواية أو روايتان ليس لهما شأنٌ كبير.

وخير مسرحياته «بيكُن الراهب وبَنْجي الراهب» وهي في حقيقتها روايتان موصولتان بصلةٍ واهيةٍ، ويمكن فصلهما في غير عسر، وهما: قصةُ ساحر يجري فيها على نسق «الدكتور فاوست» لمارلو،[٩١] ثم قصةُ حبٍّ ريفي جاءت في جودتها دليلًا قويًّا على موهبة «جرين» في الأدب المسرحي. ولعل شيكسبير أن يكون مدينًا لهذه القصة بشيئَين، فهو مدين لها بشخصية من أبدع شخصياته الريفية، وهي «بِرْديتا»[٩٢] في «قصة الشتاء»، وهو كذلك مدين لها بالجو الريفي العذب الجميل الذي أشاعه في المناظر الريفية التي وردت في رواية «كما تهواه».

وجديرٌ بنا قبل أن نختم الحديث عن «روبرت جرين» أن نشير إلى حقده المضطرم على شيكسبير حين رآه يصعد في عالم المسرح ويتلألأ في سمائه، بينما ألفى نفسه يهوي ويتضاءل. فقد أرسل نفثة حامية وهو على فراش الموت يحذر بها زملاءه الثلاثة: «مارلو» و«ناش» و«بيل» من الخطر الداهم الذي يوشك أن يكتسحهم جميعًا، وينصحهم أن

---

[٨٧] Frian Bacon and Frian Bungay.

[٨٨] Alphonsus, King of Arragon.

[٨٩] Orlando Furioso.

[٩٠] Lookins Glass for London and England.

[٩١] سنحدثك عنها بعد قليل في «مارلو».

[٩٢] Perdita.

يتخلوا عن الكتابة للمسرح؛ لأن طائفة من الممثلين — يقصد شيكسبير — تستغل ما ينتجونه من مسرحياتٍ في بناء مجدها، قال جرين في هذه الرسالة المشهورة:

> توافه العقول ثلاثتكم إذا أنتم لم تتعظوا بشقوتي، إن تلك الدِّببة لم تُرِدْ أن تفتك بأحدٍ منكم كما أرادت أن تفتك بي، وإنما أعني تلك الدُّمى الي تتحدث بأفواهنا، وتلك الأمساخ التي تزدان بألواننا الزاهية ... لا تركنوا إلى هؤلاء الممثلين، فإن بينهم «غرابًا» ناشئًا يتحلى بريشنا، ويظن أنه بمثل قوله «قلب نمر اكتسى بجلد ممثل.»[٩٣] قادر على صياغة الشعر المرسل في لفظٍ جزل كأحسن رجل بينكم ...

(٣-٤) كرستفر مارلو Christopher Marlowe (١٥٦٤–١٥٩٣م)

هو أعظم «فُطَناء الجامعة» إطلاقًا، وأفحل من شهدهم الأدب الإنجليزي قبل شيكسبير من كتَّاب المسرحية، ولد في نفس العام الذي ولد فيه شيكسبير من أبٍ حذَّاء، وتلقى تعليمه بالمجان في المدرسة الثانوية في بلده «كانتر بري»، ومنها قصد إلى كيمبردج، حيث تخرج عام ١٥٨٣م. وهنالك في تلك الجامعة توشجت أواصر الود بينه وبين «جرين» و«ناش» من كتَّاب المسرحية. وقد عاش «مارلو» مستهترًا ماجنًا حتى ختم حياته قبل أن يبلغ الثلاثين بطعنةٍ من خادمٍ في حانة.

كتب «مارلو» سبع رواياتٍ مسرحيةٍ أهمها «السيرة المفجعة للدكتور فاوست» و«يهودي مالطة» و«تيمور لنك» و«إدورد الثاني» التي تعد أولى المسرحيات التاريخية العظيمة التي ظهرت في عهد اليصابات.

لم تكن رواية «تيمور لنك» رائعة في فنها وشعرها فحسب، بل جاءت فاتحةً قوية للمسرحية تُكتب بالشعر المرسل ليستمتع بها الشعب على اختلاف طوائفه، فلئن سبقتها «جور بودك» في الشعر المرسل، فلم تكن هذه شعبية إنما قُصِدَ بها إلى الخاصة المستنيرة.

---

[٩٣] هذه العبارة واردة في رواية هنري السادس، وإيرادها دليل على أن جرين يقصد بطعنه شيكسبير، وهناك دليلٌ آخر ورد في بقية للخطاب لم نترجمها، وذلك أن جرين يشير إلى ذلك الممثل الناشئ بكلمة shakescene، وهو يريد بها أن الرجل سيرج أوضاع المسرح وفي الوقت نفسه يشير بها إلى اسم «شيكسبير» إشارةً واضحة.

وتقع «تيمور لنك» في جزأين قوام كلٍّ منهما خمسة فصول، وهي تتميز بفخامة أسلوبها وبما فيها من مواقف تستثير العاطفة، ويؤخذ على الشاعر فيها إغراقه في اختيار اللفظ الرنان وإطنابه فيما كان يكفي فيه الإيجاز. وهاك أسطرًا منها:

قال تيمورلنك عن مرض زوجته الملكة «زيتوقراط»:
سوادٌ جمالُ يومٍ هو أسطع الأيام ضياء،
إن الكرة الذهبيةِ التي تحمل للسماء نارًا سرمدية،
والتي كانت ترقص في جلالٍ فوق مُفَضَّض الموج؛
ليعوزها اليوم وقودٌ كان يذكي شعاعها،
فاعتراها الإعياء، ولما جَلَّلَها شنيع العار
عَمَدَتْ إلى سحابةٍ عابسة فعصبتْ جبهتها،
واستعدت أن تُظْلِمَ الأرض بليلٍ لا ينتهي.
ولما ماتت زوجته وجَّه الخطاب إلى صديقه ملك فاس قائلًا:
ماذا! أماتت؟ جرِّد أي «تكليز» حسامك،
واثلم به الأرض علَّها تنشقُّ نصفَين،
فنهبط إلى قباء كانت منذ الأزل؛
لنجذب «أخوات الفناء» من الذوائب،
ونلقى بهن في خندق الجحيم ذي الشعب الثلاث
جزاءَ ما اختطفْنَ جميلتي زيتوقراط.

أما رواية «الدكتور فاوست» فهي قصة الساحر والشيطان التي تناول «جيته» فيما بعدُ وجلَّاها في آيته الخالدة، وهي بغير شك أعظم مسرحية شهدها الأدب الإنجليزي قبل شيكسبير، وقد ظهر فيها «مارلو» شاعرًا مجيدًا كما ظهر مسرحيًّا من الطراز الأول. اقرأ له هذه الأسطر الممتازة التي قالها «فاوست» مخاطبًا بها شبحًا لِهِلنْ — بطلة طروادة — أتى له به الساحر:

أذاك هو الوجه الذي سيَّر في البحر ألفًا من الأفلاك؟
وأحرق في «اليوم» أبراجها الشوامخ؟
أيْ هِلِن الجميلة! خلِّديني بقبلةٍ منك.
إن شفتيها لتمتصَّان الروح من جسدي: انظر إليها سابحة!

تعاليْ، هلن، تعاليْ رُدِّي إليَّ روحي!
لأقيمنَّ ها هنا، فالفردوس في هاتين الشفتين،
كلُّ ما عداك يا «هلنا» حثالةٌ ممجوجة،
سأكون لك «بارس»[٩٤] وفي سبيل حبي إياك
سأقوِّض «ورتنبرج» كما تقوَّضت في سبيلك طروادة،
سأنازل «منلاوس» الضعيف،
وأضع رايتك على قبعتي المريشة،
نعم، وسأطعن «أخيل» في عقبيه،
ثم أعود إلى هِلن لقبلة أقبلها،
يا لهف نفسي! لأنتِ أرقُّ من هواء المساء،
وقد لفَّه جمالٌ خلعته مئات النجوم.

ويختتم الشاعر رواية «الدكتور فاوست» بخاتمة هي من أروع ما نصادفه في الأدب المسرحي على إطلاقه، يقولها البطل «فاوست»، وهو ينتظر قضاءه المحتوم، وها نحن ننقلها إليك:

فاوست (تدق الساعة الحادية عشرة): لهفي عليك يا فاوست!
لم يعد لك في العيش إلا ساعة واحدة،
وبعدئذٍ ستنزل بك النازلة إلى أبد الآبدين!
اجمُدي يا أفلاك السماء. فأنت دوَّارةٌ منذ الأزل،
اجمدي ليقف الزمن فلا ينتصف الليل أبدًا،
يا عين الطبيعة الفاتنة أشرقي، عودي إلى الشروق،
واجعليه نهارًا دائمًا، أو فاجعلي هذه الساعة الباقية
تدوم عامًا، أو شهرًا، أو أسبوعًا، أو ليلة ونهارًا.
* * *
لعل فاوست أن يتوب فينقذ روحه!
إن النجوم ما تزال تتحرك، والزمن ما يزال يجري، وستدق الساعة دقتها.

[٩٤] بارس هو ابن بريام ملك طروادة، وهو الذي اختطف هلن زوجته منلاوس؛ فقامت في إثر ذلك الحرب الطروادية، ومنلاوس وأخيل شخصيتان في الإلياذة، فارجع إليها في الجزء الأول.

إن الشيطان آتٍ وستنزل اللعنة بفاوست،
أواه! أريد الصعود إلى ربي واثبًا — من ذا إلى الأرض يجذبني؟ —
انظر، انظر إلى حيث دماء المسيح دافقة تحت القبة الزرقاء!
إن قطرةً واحدة لتنقذ روحي، بل تنقذها نصف قطرة، أواه يا مسيحي!
أواه، لا تصدعوا قلبي لندائي باسم المسيح!
سأظل أناديه: آه! اعفُ عني أيها الشيطان!
أين هو الآن؟ إنه اختفى، انظر إلى حيث الله
يمد إليَّ ذراعًا ويُحني جبهةً متجهمة.
إليَّ أيتها الجبال والتلال، إليَّ فانقضِّي عليَّ،
واستريني من غضبة الله العاتية!
لا، لا!
لأغوصَنَّ في الأرض رأسًا وعقبًا،
فانشقي أيتها البطحاء! أواه، لا تفعلي، لن تكون الأرض لي مستقرًّا!
أيتها النجوم التي سَطَعَت عند ولادتي،
فأجْرَتْ لي الأقدار بالموت والجحيم،
اجذبي اليوم فاوست كما ينجذب الضباب الكثيف،
اجذبيه فاحشريه في أحشاء تلك الغمائم السارية،
حتى إذا ما نفثْت نفْثَكَ في أرجاء الفضاء
كان لأطرافي أن تَمْرُقَ من أفواهك الداخنة.
فيتاح لروحي عندئذٍ أن تصعد إلى السماء!

(الساعة تدق نصف الساعة.)

وا حسرتاه نصف الساعة قد مضى! وسرعان ما تمضي الساعة كلها. ويلاه يا رباه!
إن لم تُرِدْ أن تشمل روحي برحمتك
فباسم المسيح الذي افتداك بدمه
مُرْ بختامٍ لهذا العذاب الموصول،
مُرْ فاوست أن يحيا في الجحيم ألف عام،
بل مائة ألف إذا كان يأتيه في النهاية خلاص!
أواه! ليس للنفوس المنكودة ختام محدود!

لِمَ لَمْ تكن مخلوقًا بغير روح؟
أو لماذا كتِبَ لروحك التي فيك الخلود؟
آه! وودت لو صدق فيثاغورس في تناسخ الأرواح؛
إذن لطارت هذه الروح عني، وتحولتُ
إلى حيوان أعجم! ألا إن العجماوات كلها سعيدة،
لأنها إذ تموت
لا تلبث أرواحها أن ترتدَّ إلى عناصرها،
أما روحي فلا بد أن تبقى وأن تنغمس في الجحيم،
يا لعنة الله تنزَّلي على أبوَين أنجباني!
كلا، فاوستُ، لا تلعن إلا نفسك والشيطان
الذي استلبك نعيم الفردوس.

(تدق الساعة الثانية عشرة.)

آه! دقَّت الساعة. دقت الساعة! فتحول يا جَسَدُ إلى هواء،
أو حَمَلَكَ الشيطان سريعًا إلى جهنم!

(رعد وبرق.)

أيتها الروح تحولي إلى قطرات ماءٍ دِقاق،
ثم اسقطي في المحيط فلا يجدك واجد!

(تدخل الشياطين.)

رباه، رباه، لا تُلقِ إليَّ بهذه النظرات الحِداد!
أيتها الأفاعي والثعابين، دعيني أتنفس قليلا!
لا تفتحي فاك أيتها الجحيم البشعة! لا تُقْبل أيها الشيطان!
سأشعل النار في كتبي! أواه مِفِسْتُوفولِسْ.

(يخرج فاوست في صحبة الشياطين.)

وله غير ذلك — كما أسلفنا — «يهودي مالطة»، التي ربما أوحت بشيءٍ لشيكسبير في روايته «تاجر البندقية»، ثم «مذبحة باريس» التي عبر فيها عن روح المقت للعقيدة

الكاثوليكية، وهي روح سادت عصره، وله فوق ذلك «إدورد الثاني» التي هي بحق أول روايةٍ تاريخيةٍ عظيمة في تاريخ الأدب الإنجليزي، وبدأ روايةً أخرى عنوانها «ديدو ملكة قرطاجنة»، لكنه لم يتمها وأكملها «ناش».

ولكي تعرف لمارلوا قدره في الأدب الإنجليزي نسوق لك العبارة الآتية التي قالها عنه الشاعر الإنجليزي «سِوِنْبِيرن»:[٩٥]

«مهما قيل في مكانة «كرستفر مارلو» وقيمته كزعيم في زمرة الشعراء الإنجليز، فلن يتجاوز حدود الإنصاف، إذ لَسْتَ تجد بين هؤلاء الشعراء شاعرًا سواه كان له مثل ما لمارلو من أثرٍ عميقٍ مباشر، كان مارلو — وحده دون سواه — أول من هدى شيكسبير في العمل الأدبي سواء السبيل، وليس في موسيقاه نغمةٌ واحدة جاءت مرددة لشاعرٍ سابق، بيد أن أصداءه أخذت تتردد في أنغام «مِلْتُن» الإنجليزي، التي كانت أطول نَفسًا، لكنها ليست بحالٍ أعلى قدرًا، ومارلو أعظم مستكشف في الشعر كله، فهو في هذا المجال رائد لا يُشَقُّ له غبار في الجرأة وصدق الوحي، فما سبقه في اللغة الإنجليزية شعرٌ مرسل بمعناه الصحيح، ولا سبقته مأساة بالمعنى الدقيق، ثم تَمهَّد الطريق من بعده واستقامت المسالك أمام شيكسبير.»

فبماذا يمتاز مارلو؟

يمتاز بمذهبه في المأساة، فهو فيها يعتنق مذهب اليونان القدماء، وقد دخلته روح النهضة، ففي مأساته بطلٌ عظيمٌ عملاق يعلو برأسه فوق سائر الشخوص، ويزدري سلطان الآلهة، ثم يسقط سقطةً قاضية لا حياة له بعدها، لكنه إلى جانب ذلك لا يجعل أبطاله أنصاف آلهة أو رجالًا أريد بهم أن يتبوءوا مكانةً عالية، فهذا هو «تيمورلنك» يصعد من أصلٍ وضيع، ثم هذا «باراباس» اليهودي و«فاوست» لم يبلغا في الحياة شأوًا بعيدًا.

وتستطيع أن تلمس أثر النهضة واضحًا بارزًا في هذا التعديل الذي أدخله «مارلو» على المأساة القديمة؛ إذ كان من آثار النهضة أن ضاعفت شعور الإنسان بفرديته، فلم يَعُدْ يجوز للمسرحي بعدئذٍ أن يجعل أساس مأساته سقطة العظيم؛ لأنه عظيم سقط، بل ها أنت ترى «مارلو» يقيم مأساته على شخصيةٍ ضخمةٍ تتجسد فيها عاطفةٌ مضطرمة تطمح إلى المجد، وقد يكون هذا المجد سلطانًا كما في «تيمور لنك»، وقد يكون ثراءً عريضًا كما في «يهودي مالطة»، وقد يكون علمًا ومعرفة كما في «الدكتور فاوست»، ثم يجعل

[٩٥] Swinburne.

هذه الشخصية الطامحة مندفعة بعاطفتها القوية، حتى تلاقي حتفها في سبيل تحقيقها. فليس سر المأساة إذن عند مارلو هو مجرد السقوط، بل سرها في الصراع العنيف بين دوافع الطموح وبين عقبات الحياة وعوائقها، ثم هو يضيف في «فاوست» صراعًا آخر يحتدم أواره في دخيلة نفس البطل.

الغاية من المسرحية عند مارلو أن يصور بها بطلًا عملاقًا يصارع الظروف التي تعترض سبيله إلى ما يريد لنفسه من عظمة؛ ولذا ترى سائر الشخصيات في الرواية أعراضًا عابرة تتجمع حول الشخصية الرئيسية التي هي قطب الرحى، وليس لها قيمة في مجرى الحوادث إلا بمقدار ما تتصل بحياة ذلك القطب العظيم. وللنساء عنده جانبٌ ثانوي؛ ولذلك لا يقيم الرواية على الحب. لكنه حين كتب روايته «إدورد الثاني» غيَّر من طريقته لتلائم موضوعًا تاريخيًّا، فقد جعل بطله محورًا رئيسيًّا لحوادث الرواية، غير أنه اضطر أن يصوِّر أعداء الملك على شيء من القوة ليستطيع أن يمهد لسقوطه، ولكيلا يعدو الحقيقة التاريخية التي تشير إلى ما كان عليه إدورد من ضعف وتهافت. ومما هو جديرُ بالذكر أن شيكسبير جرى على منواله في الطريقَتين جميعًا، ففي رواية «رتشرد الثالث» طغتْ شخصية رتشرد على كل مَنْ عداها، بحيث لم تكن هذه سوى أشياءَ تافهة، وفي رواية «رتشرد الثاني» نفخ في شخصياتٍ أخرى شيئًا من القوة تنافس به الشخصية المحورية.

من ذلك ترى أن المأساة عند مارلو نوعان: نوع نسج فيه على منوال المسرحية اليونانية مع تعديل اقتضته النهضة، وآخر كان فيه بعيد الشبه عن آثار اليونان. فأما في النوع الأول فقد جعل في الرواية محورًا واحدًا جبارًا تدور حوله الحوادث كلها، وأما في النوع الثاني فقد عني ببعض العناية بشخصيات الرواية الأخرى؛ لأن حبكة الرواية تقتضيها. وقد يجمل بنا في هذا الصدد أن نقول إن شيكسبير قاس على مارلو حينًا، وتقدم عليه حينًا، وخرج عليه حينًا ثالثًا. فأما خروجه عليه ففي إيثاره أن تكون أبطاله دائمًا من ذوي المكانة العالية، وأما تقدمه عليه ففي أنه في الكثرة الغالبة من رواياته عُني بتصوير طائفةٍ من الشخصيات إلى جانب الشخصية الرئيسية، وذهب في ذلك إلى حدٍّ جاوز ما ذهب إليه مارلو في «إدورد الثاني». وأما قياسه عليه ففي أنه جرى على غرار «فاوست» في أنه جعل أمسَّ المأساة ما يضطرم في دخيلة نفس البطل من صراع.

كانت روح المأساة عند مارلو يونانية إلى حدٍّ كبيرٍ في موضوعها، أما في صورتها فقد اتخذت وضعًا مبتدعًا جديدًا، فشقَّت بذلك الطريق أمام المسرحية بعده. فالمأساة اليونانية تتوخى «الوحدات الثلاث»، إذ هي تركز زمن المأساة فلا يجاوز يومًا واحدًا، ثم هي لا تكاد

تغير مكان الحوادث، وهي فوق ذلك تربط الحوادث كلها في سلكٍ واحد. أما عند مارلو فيجوز أن تقع حوادث الرواية في أعوامٍ كثيرة، ويجوز أن يتغير موضع الحوادث من بلدٍ إلى بلد، ثم يجوز ألا ترتبط حوادث الرواية إلا بكونها متصلةً بشخصية البطل الواحد، وسواء بعد ذلك أكان في الرواية حبكةٌ واحدة أم حبكتان. وكذلك كان مما أدخله مارلو فانحرف به عن المسرحية اليونانية أنه أجاز القتل والقسوة والعنف على مشهدٍ من النظارة؛ وذلك لأن أهل عصره قد مالت بهم العاطفة القوية الجارفة إلى استساغة مثل هذه المناظر، أما النظارة في عصر اليونان فلم يجيزوا قط أن يروا على المسرح فتكًا ولا تعذيبًا.

ولا بد لنا قبل ختام الحديث عن مارلو أن نذكر كلمةً قصيرة عن تجديدٍ عظيمٍ في الشعر الإنجليزي كان له فيه أكبر الفضل، وذلك أنه استخدم الشعر المرسل، فمهد بذلك الطريق سوية أما شيكسبير. ولقد قلنا إن «ساكفيل» سبقه إلى الشعر المرسل في رواية «بُورْبُودَكْ»، لكن لم تكن تلك البدايةُ إلا باكورةً ضئيلة لهذا الشعر المرسل القوي الذي كتب به «مارلو» حتى سمِّي البيت من شعر مارلو «بالبيت الجبار»، وأصبحت هذه كنيةً تطلق على البيت ذي المقاطع العشرة الذي تدوِّي تفعيلاته في الأذن كما تدوي ضربات الطبل، وهو الوزن الذي استخدمه مارلو. وتبع شيكسبير زميله في الشعر المرسل، وأدخل عليه تعديلًا ليس هنا موضع تفصيله. ولسنا ندري ماذا كان شيخ الشعراء ليصنع لولا هذه الأداة الطيِّعة التي خلقها له «مارلو» فأحسن استخدامها.

(٣-٥) تومس كد Thomas Kyd (١٥٥٨–١٥٩٥م تقريبًا)

هؤلاء هم «فطناء الجامعة»، وما أَدَّوْه للأدب المسرحي قبل شيكسبير، وسنضيف إليهم الآن كاتبًا آخر نكاد نجهل عنه كل شيء، إلا أنه أخرج روايتَين أو ثلاثًا، وذلك هو «تومس كِدْ»، الذي ولد عام ١٥٥٨م، وزامل سبنسر في الدراسة، ومات سنة ١٥٩٥م تقريبًا.

وإنما نذكره في قصة الأدب؛ لأنه كان أول كاتبٍ مسرحي أنشأ في الأدب الإنجليزي ما يسمى «بمأساة الدم»، التي لا تدور حوادثها إلا على سفك الدماء، ولا تكاد تنتقي من الحوادث إلا الطعن والضرب والفتك والمنازلة والجنون. وقد استمد «تومس كِدْ» مأساته هذه من «سنكا» كاتب المأساة في الأدب اللاتيني القديم، وأشهر ما خلَّفه لنا هذا المسرحي «المأساة الإسبانية».

لكن «كِدْ» لم يكن مقلدًا «لسِنِكا» بغير تجديد، فلئن أخذ عنه فكرة أن يكون للمسرحية مقدمة تمهد لها، كما أخذ عنه فكرة أن يكون في الرواية «شبح» لأحد الموتى

يَعِدُ ويتوعد، فقد حاول أن ينزل من جفاف العلماء وتكلُّفهم إلى ما يثير العاطفة في عامة الشعب، ونبذ من روايته «الجوقة» التي كان يستخدمها المسرحيُّ القديم لتستخلص العظة والعبرة من الحوادث.

وجدير بنا في هذا الصدد أن نذكر أوجه الشبه بين مأساة كِدْ وبين رواية هاملت لشيكسبير، لنرى في جلاء أن شيخ المسرحية قد اهتدى بزميله «كِدْ» في أثر من أعظم ما جادت به قريحته من آثار؛ فالمسرحيتان كلتاهما تقومان على الثأر، وفي كلٍّ منهما «شبح» يؤثر في مجرى الحوادث، وفي كلٍّ منهما تُسفَح على خشبة المسرح دماء القتلى، وفي كلٍّ منهما رواية تمثل ليكون تمثيلها عاملًا هامًّا في سير الأمور إلى غايةٍ منشودة، وفي كلٍّ منهما جنونٌ حقيقي وجنونٌ مُفْتَعل، ثم في كلٍّ منهما بطل متردد يقدِّم رجْلًا ويؤخر أخرى! فكأنما كانت «المأساة الإسبانية» نصب عينَي شيكسبير وهو يكتب هاملت.

بهؤلاء الكتَّاب عُبِّد طريق المسرحية حتى انتهت إلى جبَّارها العظيم وليم شيكسبير.

(٤) وليم شيكسبير (١٥٦٤–١٦١٦م)

على نهر آفُن الذي ينساب خلال المروج، تقع مدينة ستراتفورد عندما ينعطف مجراه في قوسٍ جميل. وهنالك على ضفة النهر ترى كنيسةً بُنيت على غرار الفن القوطي الجميل، وعلى مقربة منها حديقةٌ غنَّاء فسيحة الأرجاء، ويحيط بستراتفورد ريفٌ فاتنٌ رائع، تعلو فيه الأرض هضابًا وتهبط وهادًا، تكسوها الخضرة في كل أرجائها، فإن ارتفعت على السفوح وجدت قطعان الضأن ترعى، وإن هبطت إلى بطون الوديان رأيت الماشية زرافات. والحياة الريفية في تلك المنطقة زاخرة بصنوف النشاط، ففيها الرعي، وفيها الزراعة، وفيها صيد الحيوان.

في هذه المدينة ولد الشاعر العظيم «وليم شيكسبير»، وفي كنيستها القوطية عُمِّد، وفي ريفها الجميل نشأ وتربى، وعرف ما الرعيُ والرعاةُ وما الأرض وزارعوها، وكيف يكون صيد الحيوان، وفي حديقتها الفسيحة كان يقضي أماسيه إن صفا الجو وعَذُبَ الهواء.

أبوه «جون شيكسبير» لم يكن من أبناء ستراتفورد، إنما هبط إليها سليلًا لأسرة كانت من مُلَّاك الأرض يوم كانت الأرض عَصَبَ الحياة. جاء أبو الشاعر إلى هذا البلد وهو ما يزال في شرخ الشباب، ولم يلبث أن اختار شريكة حياته «ماري آرْدِنْ» وهي ابنة تاجرٍ غني كان يقيم في بلدٍ قريبٍ من ستراتفورد، وهو سليل أسرة من أمجد الأسر في إنجلترا وأعرقها أصولًا، فورث الأرض والحدائق، ولم يكن له ابن يئول إليه ماله، إنما كانت له

بناتٌ كثيرات، صغراهن هذه الفتاة التي كتب لها أن تنجب أعظم الشعراء، وكانت أحبَّ البنات إلى أبيها، فأوصى لها بما يملك من فسيح الضياع، ولولا أن هذا الإرث قد ضاع في سداد دين لانتهى أمره إلى شاعرنا وليم شيكسبير.

استهلَّ «جون شيكسبير» حياته العملية في يُسْرٍ وتوفيق، وسرعان ما أصبح عَلَمًا بين أبناء ستراتفورد، ومن بين عقار كان يملكه بيتُ لا يزال قائمًا يحجُّ إليه الزائرون ألوفًا كل عام.

ففي تلك الدار ولد «وليم شيكسبير» في الثالث والعشرين من أبريل عام ١٥٦٤م، ولما بلغ عامه السابع، أرسله أبوه إلى المدرسة في ستراتفورد، حيث تعلَّم اللاتينية وطالع أجزاء من الأدب اللاتيني كان لها أثر أبلغ الأثر في تكوينه الأدبي. ولبث «وليم» في مدرسته ما يقرب من ثمانية أعوام، ثم غادرها وله من العمر أربعة عشر عامًا ونيفًا، وأخذ يتقلب في أحضان الطبيعة بين أترابه من الشباب، يعبُّ من خضمها عَبًّا حتى امتلأت بها نفسه. فإذا ما آن أوان الكتابة أخذ ينثر علمه الواسع بأجزائها هنا وهناك. ويختلف الرواة في الصناعة التي امتهنها في سني شبابه، فقال منهم قائل إنه اشتغل بالتدريس في مدرسةٍ ريفية، وزعم لنا آخر أنه مارس صناعة أبيه فكان قصابًا، ولما كان النقد الحديث قد نفى عن أبيه هذه الصناعة، فالأرجح أنها تسقط كذلك عن ابنه.

وتزوَّج «وليم شيكسبير» عام ١٥٨٢م من «آن هاثاواي»، وهي ابنة مزارعٍ غني كان يقيم على مقربة من المدينة، وكان بين أبويهما صداقةٌ قديمة، وكانت الفتاة تكبره بما يدنو من ثمانية أعوام، وأنجب منها «سوزانا» وتوأمَين هما ولد أسماه «هامْنِتْ» وبنت أطلق عليها «جُودِثْ».

ولما بلغ الفتى عامه الحادي والعشرين، كان لا يزال متصلًا بصحبة الشباب المستهتر الماجن، وشاءت لهم ميعة شبابهم ذات ليلة أن يتسوَّروا حديقة يملكها عظيم المنطقة «السير تومس لوسي» على مقربة من ستراتفورد؛ ليسرقوا من غزلانه، فكان وليم شيكسبير بين مَنْ أمسك بهم الحراس، ووُضع في محبس الاتهام حينًا، وهنا أزهرت الباكورة الأولى من شعره، فأنشأ «حكاية منظومة» يهجو بها السير لوسي انتقامًا لما أصابه. وقد ضاعت هذه الباكورة الأولى، التي أثارت الغضب في نفس المهجوِّ، فشدد عليه النكير، حتى لم يجد شاعرنا بُدًّا من الفرار إلى لندن.

ويقول بعض الرواة: إنه لما وصل إلى لندن أخذ يرتزق من إمساك الجياد لأثرياء القوم الذين كانوا يقصدون إلى المسارح على ظهور جيادهم، لكنها رواية يميل النقد الحديث إلى نفيها، وسواء صَحَّت الرواية أو كذبت، فسرعان ما وجد شاعرنا سبيله إلى

جوف المسرح، وكان أول عمله به أن يعاون الملقِّن، فيعلن الممثلين أن يستعدوا للظهور على المسرح كلما اقترب دور أحدهم، ثم ما لبث بعد ذلك أن علا شأنه ممثلًا وكاتبًا، فدرَّ عليه التمثيل والكتابة مالًا وفيرًا، مكَّنه من شراء عقار في بلده الذي أوى إليه عام ١٦١٢م بعد أن أفرغ جعبته في لندن. ولم تمضِ عليه سنواتٌ أربع حتى أسلم الروح عام ١٦١٦م في الثالث والعشرين من أبريل، وهو نفس اليوم الذي شهد مولده.

ولقد تواضع النَّقَّاد على أن يقسموا حياته الأدبية أربعة أقسام، يتميز كلٌّ منها بسماتٍ وخصائص، ويمتد كل قسم منها ستة أعوام على وجه التقريب، فأما ثمرات المرحلة الأولى (١٥٨٨–١٥٩٤م)، فهي «تَيْتَس أَنْدرونِكَسْ»[٩٦] و«جُهدُ الحب ضائع»[٩٧] و«ملهاة الأخطاء»[٩٨] و«حلم ليلة في منتصف الصيف»[٩٩] و«روميو وجوليت»[١٠٠] و«سيدان من فيرونا»[١٠١] و«هنري السادس» بأجزائها الثلاثة و«رتشرد الثاني» و«رتشرد الثالث»، كما أنتج في هذه المرحلة عدا رواياته قصيدتَيه العصماوَين «فينوس وآدُنِسْ»[١٠٢] و«لوكريس».[١٠٣]

وأما نتاج المرحلة الثانية (١٥٩٥–١٦٠١م) فهو «الملك جون»[١٠٤] و«تاجر البندقية»[١٠٥] و«ترويض المتمردة»[١٠٦] و«هنري الرابع» بجزأيها و«زوجات ونْدِسور المرحات»[١٠٧] و«هنري الخامس» و«جعجعة ولا طحن»[١٠٨] و«كما تهواه»،[١٠٩]

---

[٩٦] Titus Andronicus.

[٩٧] Love's Labour's Lost.

[٩٨] Comedy of Errors.

[٩٩] Midsummer Night's Dream.

[١٠٠] Romeo and Juliet.

[١٠١] Two Geutlemen of Verona.

[١٠٢] Venus and Adonis.

[١٠٣] Lucrece.

[١٠٤] King gohn.

[١٠٥] Merchant of Venice.

[١٠٦] Taming of the Shrew.

[١٠٧] Merry Wiues of Windson.

[١٠٨] Much Ado About Nothing.

[١٠٩] As You Like It.

و«الليلة الثانية عشرة»[١١٠] و«خيرٌ كل ما ينتهي بخير»،[١١١] كما أنتج أيضًا «مقطوعاته الشعرية» في هذه المرحلة.

وأما المرحلة الثالثة (١٦٠١–١٦٠٧م)، فقد أنتج فيها «يوليوس قيصر»[١١٢] و«هاملت»[١١٣] و«كيْل بكيْلٍ»[١١٤] و«عطيل»[١١٥] و«ماكبث»[١١٦] و«الملك لير»[١١٧] و«ترويْتس وكرِسِدَا»[١١٨] و«أنطون وكليوبطره»[١١٩] و«كوريولانُسْ»[١٢٠] و«تَيْمُن الأثيني».[١٢١]

وفي المرحلة الرابعة (١٦٠٨–١٦١٣م) أخرج «بركليس»[١٢٢] و«العاصفة»[١٢٣] و«سمبلين»[١٢٤] و«قصة الشتاء»[١٢٥] و«هنري الثامن».

ولما كانت رواياته تقع في ثلاثة أقسام، فهي إما أن تكون رواياتٍ تاريخية، أو ملاهي، أو مآسي، فسنتناول كل مرحلةٍ من مراحل إنتاجه الأربعة، لنعرض فيها ما أنتجه الشاعر من تلك الأنواع الثلاثة في شيءٍ من التفصيل.

---

[١١٠] Twelfth Night.

[١١١] All’s Well that Ends Well.

[١١٢] Julius Caesar.

[١١٣] Hamlet.

[١١٤] Measure for Measure.

[١١٥] Othello.

[١١٦] Macbeth.

[١١٧] King Lear.

[١١٨] Troitus and Cressida.

[١١٩] Antony and Cleopatra.

[١٢٠] Coriolanus.

[١٢١] Timon of Athens.

[١٢٢] Pericles.

[١٢٣] The tempest.

[١٢٤] Cymbeline.

[١٢٥] Winter’s Tale.

(٤-١) المرحلة الأولى (١٥٨٨–١٥٩٤م)

(أ) الروايات التاريخية

يظهر أن الشاعر في هذه المرحلة من حياته الأدبية لم يكد يصنع في رواياته أكثر من تنقيح الموجود مما أنتجه سواه، وهو هنا في شبابه المرح الطليق المضطرم بحدَّة العاطفة؛ ولذلك تراه يعنى بالعبارة الجزلة الرنانة، ويصوغ الفكرة الواحدة في عباراتٍ كثيرةٍ مختلفة، ويستخدم ألوان البديع ليزيد عبارته قوة على قوة.

فيرجِّح النقاد أن الجزء الأول من «هنري السادس» إنما كان نصيبه من شيكسبير لمسةً خفيفةً أَمَرَّها بيده الصَّنَاع على رواية كان قد سبقه إلى كتابتها ثلاثة من أدباء المسرح هم «مارلو» و«بيل» و«جرين». وموضوع هذا الجزء من «هنري السادس» هو القتال بين إنجلترا وفرنسا، والخصومات العنيفة التي شبَّ أوارها بين الأشراف الإنجليز. ومضى على إخراج الجزء الأول عام أو عامان، ثم أعقبه الجزآن الثاني والثالث، وهما كذلك يعتمدان على رواياتٍ كان أخرجها من قبلُ أولئك المسرحيون الجامعيون، أما الجزء الثاني ففيه استمرارٌ للنزاع الحزبي بين طوائف الأشراف، وينتهي بانتصار أسرة يورك[١٢٦] على أسرة لانكستر[١٢٧] في وقعة «سَنْت أُولْبانْزْ»[١٢٨] في حروب الوردتين[١٢٩] المعروفة في تاريخ إنجلترا، ثم يأتي الجزء الثالث من الرواية نفسها فيستأنف قصة حرب الوردتين، ويبين كيف أخذ النصر يحالف هذا الفريق مرةً، وذلك الفريق مرةً أخرى، حتى انتهى بفوز أسرة يورك.

وأما رواية «رتشرد الثالث» فتدور كلها حول هذا الرجل، وكيف استطاع بغدره وختله وخداعه أن يذلل كل عقبة تعترضه في الطريق إلى عرش البلاد. وكان رتشرد هذا أحدب الظهر مشوَّه الخَلْق يحمل في صدره نَفْسًا شريرةً مجرمة كأنما أرادت أن تنتقم لذلك الجسد القبيح. وفي هذه الرواية ختامٌ لسلسلة الحروب الأهلية، وإنما كان الختام طعنةً صوَّبها رتْشِمُنْد (سيكون هنري السابع) إلى صدر رتشرد فقضى عليه في حومة القتال. ويذهب بعض النقاد إلى أن شيكسبير في هذه الرواية أيضًا كان ناقلًا عن رواياتٍ

١٢٦ York.

١٢٧ Lancaster.

١٢٨ St. Albous.

١٢٩ Wars of the Roses.

قديمة؛ لأنها تختلف اختلافًا بينًا عن الروايات التاريخية التي لا شك في نسبتها إليه، ولأنها من جهةٍ أخرى شديدة الشبه بأجزاءٍ من «هنري السادس» التي لا شك في نَقْلها. على أن الرأي الراجح عند «دَوْدِنُ»[١٣٠] — وهو من أنبغ من كتب عن شيكسبير — أن مادة الرواية من ابتكار الشاعر، أما الصورة فقد نهج فيها نهج «مارلو» كما أسلفنا القول عند الكلام على هذا الأخير، فقد اقتفى أثره في جَعْل محور الرواية شخصيةً واحدة جبارة هي شخصية رتشرد الثالث، وأما سائر الشخصيات في الرواية فلم تُصَوَّرْ لذاتها، إنما خلقها الشاعر لتكون منافذ لنقمة البطل وشرِّه وقسوته. وكذلك اقتفى أثره في جَعْل الغضْبة الباطشة التي تفجرت نيرانها من نفس البطل المتأججة غضبةً جامحة لا تحدُّها القيود الخلقية، وتكيل ضرباتها متلاحقة في نهمٍ لا يشبع.

لكن الشاعر في رواية «رتشرد الثاني» يخفف من هذه الحدَّة في تصوير البطل، فترى ألوان الصورة أقل نصوعًا وبهرجة، وترى ريشة الفنان أخفَّ وقعًا وأدقَّ وضعًا وأبرع لفتة، حتى لتُعَدُّ هذه الرواية فاتحة لرواياته التاريخية الأصلية، وإن يكن قد تأثر فيها خَطْوَ «مارلو» إلى حدٍّ كبيرٍ في رواية «إدورد الثاني» التي أسلفنا الحديث عنها.

(ب) الملاهي

تبدأ ملاهي شيكسبير براوية «جهد الحب ضائع»، وهي ملهاةٌ ضاحكةٌ طروب مليئة بالنكات والعبارة المرحة، التي تفصح عن فؤادٍ خليٍّ فرح. وخلاصة قصتها أن فردناند ملك نافار قد اعتزم أن ينتبذ من العالم مكانًا معزولًا عن الدنيا وصخبها، بحيث لا يصاحبه من الناس إلا ثلاثة أصدقاء، وكان بين ما قرره هؤلاء المعتزلون ألا تكون صلةٌ بينهم وبين النساء، لكن الخطة لم تلبث أن انهارت من أساسها، إذ قُدِّمت لهم أميرة فرنسا ووصيفاتها الثلاث، فلم يكد يراهُنَّ المعتزلون المترهبون، حتى وقعوا في فخاخ الحب صرعى، ولبث كلٌّ منهم يخفي عن زملائه ما اعتراه من ضعفٍ ووهن، ثم لم يَطُلْ بهم هذا الموقف الشاذ، إذ تفاهموا جميعًا على سخف سلوكهم، وقرروا أن يسلكوا مسلك الناس، فيعملوا ما تُمليه طبائع البشر، لكن شاء لهم سوء الطالع أن تسمع الأميرة بموت أبيها، فتعود مع وصيفاتها قبل أن يكاشفهن المحبون رغبتهم في الزواج.

[١٣٠] Dowden.

والرواية كلها حملةٌ شعواء على التكلف والتصنع في كل أوضاعه، فهي كذلك تسخر من رجل يتكلف في اختيار ألفاظه، وتسخر من قسيس ومدرس يتعالمان بما يدخلانه في حديثهما من عباراتٍ لاتينية وإشاراتٍ تدل على حذلقةٍ علمية. ولما كنا لا نملك ما يدل على أن شيكسبير قد استعار قصة الرواية من سواه، فالأرجح أنها من خلقه وابتكاره.

أما «ملهاة الأخطاء» فتحوير لرواية كانت تُرْجمت عن «بلوتَس» كاتب المسرحية الروماني، وهي ملهاةٌ صاخبةٌ فكاهتها صارخة عالية النبرات غليظة اللفتات، وخلاصتها أن تاجرًا من سرقُسطة وُجِدَ في «إفسوس»[١٣١] التي كانت عندئذٍ عدوة لبلاده، فحكم عليه «سولينوس»[١٣٢] حاكم «إفسوس» بالموت أو يفتدي نفسه بمبلغ ضخمٍ من المال. ولما سأله الحاكم عن علة وجوده في بلاده، أخذ الرجل يقص عليه قصته، فيقول إنه كان في سفينة مع زوجته وتوأمَيْه فضلًا عن توأمَين اشتراهما لينشئهما تابعيْن لابنيْه، فارتطمتْ بهم السفينة، وأنقذ أحد الولديْن وأحد العَبْدين، أما الأولى فيدعى «أنتفولس السرقسطي»،[١٣٣] وأما الثاني فاسمه «دروميو السرقُسطي»،[١٣٤] أما زوجته وولده الآخر «أنتفولس الأفسوسي»، وتابعه الآخر «دروميو الأفسوسي» فقد ابتلعهم اليمُّ. ولما شبَّ ابنه أنتفولس السرقسطي استأذن أباه أن يسعى بصحبة تابعه لعله واجدٌ أمه وأخاه اللذين ظُنَّ بهما الهلاك، فذهب ابنه هذا ولم يَعُدْ وخشي الوالد المحزون أن يفقد مَنْ بقي له من أسرته، فأخذ يطوف البلاد ليبحث عنه، وها هو ذا قد جاء إلى أفسوس بحثًا عن ولده، فحكم عليه حاكمها بالموت. سمع الحاكم هذه القصة فأجاز للرجل أن ينطلق يومًا واحدًا لعله يوفق فيه إلى جمع فدية يفتدي بها نفسه، وفي غضون هذا اليوم الواحد وقعت حوادث الملهاة كلها.

فقد بلغ «أنتفولس السرقُسطي» وتابعه «دروميو» مدينه أفسوس في صبيحة ذلك اليوم، ولم يكد يبلغها حتى أرسل تابعه في بعض شأنه، وشاءت المصادفات أن يكون أولئك الذين ظُن بهم الغرق قد وجدوا سبيلهم إلى أفسوس، فالتقى «أنتفولس السرقسطي» بتوأم تابعه، ويدعى «دروميو الأفسوسي» كما أسلفنا، فظن السيد أن هذا خادمه، وظن

---

[١٣١] Ephesus.

[١٣٢] Solinus.

[١٣٣] Antipholns of Syracuse.

[١٣٤] Dromio of Syracuse.

الخادم أن ذاك سيده، وهكذا تفجَّر ينبوع الفكاهة في الرواية، ويتضح آخر الأمر كلُّ ما غمض، وتوجد زوجة «إيجيون»[١٣٥] التاجر السرقسطي، ويطلق سراح الرجل ويصلح الأمر كله.

وأما «حلم ليلة في منتصف الصيف»، فهي كذلك من قبيل الملهاة التي يصدر اللهو فيها عن «أخطاء»، غير أن «أخطاءها» لا تنشأ عن تصرفات أشخاصها، وإنما تنشأ عن الخطأ في توجيه الرُّقَى، فقد أراد بها الجنُّ أشخاصًا ثم أصابت — خطأً — أشخاصًا آخرين.[١٣٦]

وخلاصة هذه الرواية أن شيخًا يدعى «إجيوس» شكا ابنته «هرميا»[١٣٧] إلى حاكم أثينا «تسيوس»[١٣٨] إذ أمرها أن تتزوج بشابٍّ يدعى «دمتريوس»[١٣٩] من أسرةٍ أثينيةٍ نبيلة فأَبتْ؛ لأنها كانت تحب شابًّا آخر من أهل أثينا هو «ليسندر»،[١٤٠] وهو الآن يلتمس من الحاكم أن يأمر بموتها تنفيذًا للقانون الأثيني. ودافعت هرميا عن نفسها بأن «دمتريوس» قد جهر من قبلُ بحب صديقة لها تدعى «هلنا»،[١٤١] وأن هذه الصديقة كانت تحب دمتريوس حبًّا شديدًا، لكن دفاعها هذا لم يصادف من حاكم أثينا أذنًا واعية، فأمهل «هرميا» أربعة أيام تفكر خلالها في الأمر، حتى إذا ما انقضت هذه الأيام الأربعة وهي على إبائها حقَّ عليها الموت، فذهب «هرميا» إلى حبيبها «ليسندر» وأنبأته بالخطر الداهم، فعرض الحبيب على حبيبته أن يلوذا بالفرار من أثينا، واتفقا أن يتلاقيا في غابةٍ على بضعة أميال من المدينة، وكانت هذه الغابة مأوى لطائفةٍ من الجن، ملكها «أُوبِرُنْ»[١٤٢] وملكتها «تيتانيا»،[١٤٣] وكان بين الملك وملكته نزاعٌ شديد، فشاءت المصادفة أن يدفع الكيدُ بأوبرن إلى الانتقام من زوجته تيتانيا في نفس الليلة التي قدم فيها «ليسندر» وحبيبته «هرميا» إلى الغابة فرارًا

---

١٣٥ Aegeon.

١٣٦ Egeus.

١٣٧ Hermia.

١٣٨ Theseus.

١٣٩ Demetrius.

١٤٠ Lysander.

١٤١ Helena.

١٤٢ Oberon.

١٤٣ Titania.

من أثينا وقانونها الظالم. ثم شاءت المصادفة أيضًا أن يجيء إلى الغابة في ذلك المساء عينه «دمتريوس» وحبيبته «هلنا». فلكي يكيد ملك الجن لملكته دعا كبير أصفيائه «بك»،[١٤٤] وهو عفريتٌ ماكرٌ خبيث، فقال له الملك: «... جئني بالزهرة التي يسميها الفتيات «الحب الكَسِل»، وهي زهرة صغيرة أرجوانية اللون، إذا عصر ماؤها على جفون النائمين هاموا بحب أول شيءٍ تقع عليه أعنيهم عندما يستيقظون، وسأعصر شيئًا من ماء تلك الزهرة على جفني تيتانيا وهي نائمة، فإذا فتحت عينَيها شغفها حب أول شيءٍ تراه، ولو كان هذا الشيء أسدًا أو دبًّا أو نسناسًا أو قردًا ...» وكان «بك» يحب الخبث من صميم قلبه، ولذلك سره كل السرور هذا اللهو الذي أراد أن يلهو به سيده، وذهب من فوره ليأتيه بالزهرة المطلوبة، وبينا كان «أوبرن» ينتظر عودة بك سمع اشتجارًا بين دمتريوس وهلنا علم منه أن الحبيب قد أعرض عن حبيبته فأشفق عليها. وأوصى بك حين عاد إليه ومعه الزهرة الأرجوانية أن يضع بضع قطراتٍ من عصيرها في عيني هذا الحبيب الجافي وهو نائم لعله يفتح عينيه حين يصحو على حبيبته المهجورة، فيشتعل حبه لها من جديد. أما «أوبرن» نفسه فقد أخذ عصير الزهرة، وتربص بملكته تيتانيا، حتى أطبق النعاس جفنيها، فألقى عليهما قطراتٍ من ذلك العصير.

انطلق بَكْ بزهرة الحب يبحث عن الشاب الأثيني الذي أنبأه بأمره الملك أوبرن، لكنه لسوء الحظ صادف في طريقه «ليسندر» و«هرميا» نائمَين فظنهما «ديمتريوس» و«هلنا»، فمسح جفني «ليسندر» بعصير الحب، ولما استيقظ «ليسندر» كانت «هلنا» على مقربةٍ منه هائمة على وجهها في جوف الغابة تبحث عن حبيبها الغادر، فما إن وقعت عينا ليسندر عليها عقب يقظته، حتى شغف بحبها بفعل الزهرة العجيبة وامَّحى من قلبه كل حبٍّ نحو «هرميا»، ولما علم أوبرن بالخطأ الذي وقع فيه بَكْ، أسرع بنفسه يبحث عن «دمتريوس» حتى ألفاه نائمًا، فعصر وردة الحب على جفنيه، وصحا «دمتريوس» وإذا بهلنا على مقربةٍ منه، فأخذ يناجيها بعبارات الحب والهيام، وبهذا أصبحت «هلنا» محبوبة الشابَّين معًا، و«هرميا» حيرى لا تدري لهذا التحول العجيب سببًا.

أما تيتانيا ففتحت عينَيها على مهرجٍ ضالٍّ كان أوبرن قد ألبسه رأس حمار، وجاء به على مقربةٍ من مخدع زوجته لتقع عليه عيناها حين تستيقظ، فتهيم بحبه وتكون أضحوكة الساخرين، وتم ذلك كله، وكان إشباعًا لنقمة «أوبرن» على زوجته.

---

[١٤٤] Puck.

وأخيرًا أزيلت الرُّقَى فعادت القلوب إلى قديم حبها، فديمتريوس عاشق لهلنا، وليسندر هائم بهرميا، وأوبرن على صفاءٍ مع تيتانيا.

وأخيرًا نختم هذه المجموعة الأولى من ملاهي شيكسبير بموجز لرواية «سيدان من فيرونا». فموضوع الرواية تلك الصداقة التي كانت بين «بروتْيَسْ»[١٤٥] و«فالنتين»[١٤٦] — وهما السيدان من فيرونا — وكيف فصمتها الخيانة التي ولدها الحب، ثم كيف عادت إلى حيث كانت بتوبة الخائن، فبروتيس يحب فتاة من فيرونا تدعى «جوليا»،[١٤٧] وجوليا تبادله الحب. وشاءت حوادث الأيام أن يلحق «بروتْيَسْ» هذا بصديقه «فالنتين» في مدينة ميلان، فوجده يهيم بابنة حاكم المدينة «سلفيا»،[١٤٨] لكن الحاكم كان يطمع لابنته في زوجٍ أكثر مالًا وأعزَّ جاهًا، فما إن رآها «بروتْيَسْ» حتى نسي حبه لجوليا وصداقته لفالنتين، وصمم أن يخطب ابنه الحاكم لنفسه، ولم يتورَّع أن ينبئ الحاكم بمؤامرة كان قد أسرَّها له صديقه فالنتين؛ إذ اعتزم أن يفرَّ بسلفيا من قصر أبيها، فلم يلبث الحاكم أن أخرج فالنتين من مدينته. وهنا شرع الصديق الخائن «بروتيس» يكيل عبارات الغزل لسلفيا، لكنها أصمَّتْ أذنَيها، ولما بلغ بها الحرج غايته عمدت إلى الفرار. وعندئذٍ كانت «جوليا» قد أقلقها غياب حبيبها «بروتيس» فجاءت تسعى إلى ميلان باحثةً عنه، وتنكَّرت في ثياب غلام حين علمت بخيانة حبيبها وتحوُّل قلبه عنها، ثم التحقت بخدمته فاستخدمها رسولًا بينه وبين حبيبته النافرة «سلفيا»، وحدث أن التقت سلفيا بحبيبها الأول فالنتين، وأن كشفت جوليا عن نفسها لبروتْيَس الذي ندم على خيانته، فانتهى الأمر بالزواج والصفاء.

(ج) المآسي

أنتج شيكسبير في المرحلة الأولى من مراحل إنتاجه مأساةً واحدة هي «روميو وجوليت» التي تقع حوادثها في فيرونا، ولطالما شهدت طرقات فيرونا أعنف المعارك تنشب بين الأسرتَين المتنافستين أسرة «كابيولت»[١٤٩] وأسرة «مونتاجيو».[١٥٠] وحدث أن روميو وهو

---

[١٤٥] Proteus.

[١٤٦] Valentine.

[١٤٧] Julia.

[١٤٨] Silvia.

[١٤٩] Capulet.

شاب من أسرة مونتاجيو — أحب «جوليت» — وهي فتاة من أسرة كابيولت — وأحبته الفتاة فتزوجا سرًّا، لكن شاء سوء الطالع أن يَقْتُلَ روميو شابًّا من أسرة كابيولت فنفي من المدينة، وأرغمت جوليت على الزواج من «بارِسْ»، فلم يسعها في الليلة السالفة لليوم المعقود لزفافها إلا أن تجرع مخدرًا يُذْهب عنها الشعور ولا يميتها، فظن الجميع أنها ماتت إلا قسيسًا كان يعلم خفية الأمر، وهو الذي هيأ الجرعة المخدِّرة للفتاة، ونقلت الفتاة إلى بهو الموتى حيث رقدت، وأنبئ روميو — وكان حينئذٍ في مانتوا — أن جوليت قد ماتت، فجاء إلى قبرها مسرعًا، حيث وجدها مُسجَّاةً كالميتة، فأزهق روحه بيده عند جثمانها؛ لأنه لم يجد للحياة معنًى بغيرها، ثم ما هي إلا أن أفاقت جوليت من إغمائها الطويل فرأت حبيبها صريعًا إلى جوارها فطعنت نفسها بخنجرٍ وماتت.

وتستطيع أن تعدَّ رواية «روميو وجوليت» قصيدةً غراميةً طويلة، فالحبيبان هما أهم أشخاصها، وعاطفة الحب العنيفة التي يتبادلانها هي ما يستوقف انتباه القارئ، والعجيب أن شيكسبير لم يحاول قط بعد «روميو وجوليت» أن يكتب مأساةً غنائيةً أخرى، فلعله أحسَّ أنه قد بلغ بها الأوج في هذا الفن، ولم يُرِدْ أن ينتج ما عساه أن يقع دونها من المآسي الغنائية، فيكاد يجمع رجال النقد الأدبي على أن هذه الرواية أعظم ما عرفت آداب العالم أجمع من قصائد الحب الذي يشتغل في قلوب الشباب، ثم يحطمه القدر.

قصيدتا «فينوس وآدونس» و«لوكريس»

لا بد لنا قبل أن نختم الحديث عن إنتاج شاعرنا في المرحلة الأولى من مراحل نتاجه الأدبي أن نذكر له هاتين القصيدتَين الرائعتَين اللتين أنشأهما في نفس الوقت الذي كان ينشئ فيه رواية «روميو وجوليت» — أو في وقتٍ قريبٍ منه — أي أنه أنشأهما حين كان خياله مشتغلًا بخلقٍ مآسٍ تصلح أن تُصَبَّ في قالب الشعر، فروميو وجوليت — كما أسلفنا — هي في جوهرها قصيدةٌ غرامية تنتهي بالأسى، وكذلك قل في قصيدتَيه هاتين.

كتب الشاعر قصيدته الأولى «فينوس وآدونس» بين عامي ١٨٥٥ و١٥٨٧م لكنها لم تنشر حتى سنة ١٥٩٣م، وهي تقصُّ غرام فينوس بشابٍّ جميلٍ لقي حتفه، حين

---

١٥٠ Montague.

كان يطارد خنزيرًا بريًّا. وأسلوب القصيدة مزخرف بألوان البيان والبديع، فتراه لا يدخر وسعًا عند كل معنًى من المعاني في أن يحشد العبارات حشدًا يتلو بعضها بعضًا بكل ما وسعه من قدرة على التعبير والخيال! وهي مليئة بالاستعارات والإشارات. والقصيدة مقسَّمة إلى مقطوعاتٍ من ذوات الستة الأبيات، في كل بيتٍ منها خمس تفعيلاتٍ أيامبية (تتألف كل تفعيلة من جزأين ليس على أولهما ضغطٌ صوتي ويقع الضغط على ثانيهما. أما الأسطر الأربعة الأولى فتجري فيها القافية هكذا: أ – ب – أ – ب أي يتفق الأول والثالث في قافيةٍ واحدة، والثاني والرابع في قافيةٍ أخرى. ثم يتلوها بيتان منتهيان بقافيةٍ ثالثة).

أما قصيدة «لوكريس» فقد نشرت سنة ١٥٩٤م حين كان الشاعر في سن الثلاثين، وهو في هذه القصيدة أكثر احتفالًا بالأسلوب منه في قصيدة «فينوس وآدونس» وأشد عناية بألوان البيان والبديع. وهي أيضًا مقسمة إلى مقطوعاتٍ تجري على غرار المقطوعة التي اشتهر بها «شوسر»؛ أي التي تتألف من سبعة أبيات تجري قافيتها هكذا: أ – ب – أ – ب – ب – حـ – حـ.

وقصة لوكريس مأخوذة من الأساطير الرومانية القديمة، فقد قيل إنها كانت زوجةً جميلةً طاهرة، لكن فتًى من أبناء «تاركوين» ملك روما اغتصب عفافها في ساعةٍ من ساعات الإثم، فجزعت السيدة وأفضت إلى زوجها وأبيها بما حدث، ودعتهما إلى الأخذ بثأرها، ثم قتلت نفسها.

وهاك مثالًا من «فينوس وآدونس»:

(فينوس عند جثمان آدونس.)

إنها ترنو إلى شفتيه وإنهما لشاحبتان.
إنها تشد على يده، وإنها لباردة.
إنها تهمس في أذنه رثاءً حزينًا،
كأنما هو منصتٌ لما تقوله من حزين الرثاء.
إنها ترفع غطاءَي اللحدَين اللذين أطبقا على عينيه،
فانظر! لقد انطفأ في عينيه سراجان فأضحيا في ظلام!

* * *

أما وقد أتاك الرَّدى فها أنا ذا أقول نبوءتي:
سوف يكون الأسى للحب تابعًا ملازمًا،

ستكون الغيرة من حواشيه،
سيكون الحب حلو البدء مر الختام.
لن يكون في الحب اعتدال، فإما إلى زيادة، وإما إلى نقصان،
ولن تعدل كل لذائذ الحبِّ حَسْرَتَه!

* * *

سوف يكون الحب أرعن باطلًا مليئًا بالخداع،
سوف يمحى في سرعة الزفير بالأنفاس.
قاعُهُ سمٌّ وسطحه مُغْرٍ جذاب،
فيخدع السطحُ حديدَ البصر عن سُمِّه الزعاف.
سيهدُّ الحب أقوى الأبدان فيوهنها،
سيخرس الحبُّ لسان الحكيم، ويطلق لسان الفدم بالكلام.

هذا عرضٌ سريعٌ لما أنتجه الشاعر العظيم في مرحلته الأولى من مسرحياتٍ وقصائد. ويجمل بنا أن نذكر في ختام الحديث عن هذه المرحلة أنها تتميز بكثرة الشعر المقفى، إذ لم يكن الشعر المرسل قد رسخت قدمه بعدُ، ففي رواية «جهد الحب ضائع» — مثلًا — ترى ما يقرب من ثلثي الرواية شعرًا مقفًّى، والثلث الثالث شعرًا مرسلًا (هذا إذا استثنينا الأجزاء النثرية في الرواية)، ثم يأخذ الشاعر في إهمال القافية شيئًا فشيئًا إذا ما كانت مرحلة إنتاجه الثانية التي سنحدثك عنها بعد قليل، وأخيرًا تختفي القافية من شعره أو تكاد، إلا في الأغاني التي يستلزمها سياق الرواية.

وكما أن القافية تظهر في إنتاجه الأول وتختفي في إنتاجه الأخير، كذلك نلاحظ تطورًا آخر، هو أنه في شعر المرحلة الأولى يغلب عليه أن يختم المعنى عند نهاية البيت؛ أعني أنه يجعل كل سطر وحدةً معينةً قائمة بذاتها، فلما ازداد مهارة ورشاقة في الكتابة بالشعر المرسل أخذت تقل هذه الظاهرة، فيجري المعنى من البيت إلى الذي يليه، ولا يحرص الشاعر على أن ينتهي المعنى بنهاية البيت. وقد عُدَّتِ الأسطر المستقلة المعنى في إحدى روايات المرحلة الأولى فوجدت تسعة عشر سطرًا في كل عشرين، وعُدَّت أمثال هذه الأبيات المستقلة في إحدى رواياته الأخيرة، فوجد أنها لا تزيد على الثلثين.

وهذان تطوران يدلان بغير شك على أن التحلل من القيود من علامات النبوغ عند الشاعر العظيم.

(٢-٤) المرحلة الثانية (١٥٩٥–١٦٠١م)

(أ) الروايات التاريخية

لم يزل شيكسبير في هذه المرحلة مشتغلًا بتاريخ بلاده ممثَّلًا في ملوكها، فكان ما أنتجه من الروايات التاريخية «الملك جون» و«هنري الرابع» بجزأيها، ثم «هنري الخامس». وسنلاحظ أن الشاعر بعد ختام هذه المرحلة لم يعد يتخذ من التاريخ الإنجليزي موضوعًا لمسرحياته (لا نستثني إلا رواية هنري الثامن التي كانت آخر ما أنشأه). ولقد كانت هذه المسرحيات التاريخية التي ظهرت في المرحلة الثانية مجالًا مكَّن الشاعر من التعبير عن العاطفة الوطنية القوية التي سادت أوروبا كلها في عصر النهضة، وسادت إنجلترا على وجهٍ أخص عقب انهزام «الأرمادا» الأسطول الإسباني العظيم الذي حاول غزو إنجلترا في عهد الملكة اليصابات.

ولا يحسبن القارئ أن شاعرنا حين كان ينشئ روايةً تاريخية لم يكن يعبر عن أحاسيس نفسه، فانظر مثلًا إلى هذه الأسطر التي جاءت في رواية «الملك جون» — وقد كتبها في نفس العام الذي مات فيه وحيده «هامنت» — وذلك حين قيل لأمٍّ حزينة فقدت ولدها فلازمها الحزن: «إنك مشغوفة بالحزن شغفك بوليدك!» فقالت:

إن الحزن ليملأ الفراغ الذي أحدثَتْه غَيْبَةُ ولدي،
إنه ليرقد في مخدعه، إنه ليسايرني في جيئتي وذهوبي،
إن فيه لَشَبهًا من عينَيه الجميلتين، وترديدًا لألفاظه،
إنه ليذكرني برشيق أعضائه عضوًا عضوا،
إنه يملأ ثيابه الخالية بصورته،
فمن حقي — إذن — أن أكون بالحزن مغرمة!

أفلا ترى الشاعر ينفث في هذه الأبيات لوعته على فقيده متخفيًا وراء الحادثة التي يرويها في سياق التاريخ؟

ولا بد لنا في هذا الموضع أن نشير إلى شخصية «فولستاف» التي وردت في «هنري الرابع» — وسترد مرةً أخرى، وفي صورةٍ أخرى في رواية «زوجات وندسور المرحات» — فلعلها بين الشخصيات الفكهة التي رسمتها ريشة الشاعر أروعها وأبدعها.

(ب) الملاهي

أول ما نلاحظه على إنتاج هذه الفترة أنه يكاد يتجه كله نحو الملهاة، حتى رواياته التاريخية مثل «هنري الرابع» و«هنري الخامس» فهي ملاهٍ إلى جانب كونها تاريخًا. وقد ذكرنا أن شخصية من أكبر شخصيات شيكسبير الهزلية — نعني فولستاف — وردت في «هنري الرابع»، ثم استأنفها الشاعر في ملهاةٍ أخرى من ملاهي هذه المرحلة الثانية، وهي «زوجات وندسور المرحات»؛ وذلك لأن الملكة أعجبت بتلك الشخصية في «هنري الرابع»، واستوقف نظرها إسراف أنانيته، فطلبت إلى الشاعر أن يصوِّر لها هذا الرجل الأناني في مواقف المحب العاشق؛ لترى كيف يلتقي الحب والأنانية، ومعلوم أن الحب يتطلب التضحية؛ فاستجاب لها الشاعر في رواية «الزوجات المرحات».

ومن ملاهي هذه الفترة رواية «ترويض المتمردة»، وملخصها أن «كاتْرين»[١٥١] كبرى بنات «بايْتِسْتَه»[١٥٢] أحد أثرياء مدينة بادوا كانت فتاةً متمردةً جامحة، حتى كاد يستحيل في رأي الناس أن يتقدم لها رجل للزواج منها، ولكن أباها رفض أن يزوِّج ابنته الصغرى «بيانكا»،[١٥٣] إلا إذا تزوجت كاترين. واتفق أن جاء إلى بادوا رجلٌ يدعى «بتروشيو» ليبحث فيها عن زوجةٍ غنية، فما إن سمع بكاترين، حتى صمم على خطبتها غير عابئٍ بما يقال عن جموحها؛ لأنه رأى في نفسه القدرة على ترويضها، حتى يجعل منها زوجةً وديعةً طيعة. وكان أن التقى بالفتاة في منزل أبيها، فما زالت الفتاة المتمردة تُخاشِنه وتسيء إليه، وما زال هو يُحاسِنها ويتودد إليها، حتى استمالها واتفقا على الزواج.

وفي اليوم المحدد اجتمع المدعوون لحفلة الزفاف، وطال انتظارهم لبتروشيو، حتى تحرج موقف «كاترين» بين أهلها وصواحبها، فبكت لجرح كبريائها. وأخيرًا جاء الزوج في هيئةٍ زرية تثير السخرية والضحك، فكان ذلك إذلالًا جديدًا للفتاة الشموس، ولم يستطع أحد أن يحمل بتروشيو على تغيير ملبسه، وقال حين خوطب في ذلك: إن «كاترين» ستتزوج منه لا من ملابسه، ثم ذهب الجميع إلى الكنيسة فسلك بتروشيو هناك مسلكًا شاذًّا أيضًا؛ إذ أخذ يصخب في ذلك المكان المقدس، وفي تلك الساعة الرهيبة، وضرب القسيس وأسقط من يده الإنجيل، حتى ارتاعت «كاترين» رغم ما لها من جرأةٍ وسلاطة.

---

[١٥١] Katharine.

[١٥٢] Baptista.

[١٥٣] Bianca.

وكان والد الفتاة قد أعد للزواج حفلةً فخمة، ولكنهم عندما عادوا من الكنيسة أعلن بتروشيو أنه يعتزم أخذ زوجته إلى داره من فوره، ولم يفلح الوالد باحتجاجه ولا الزوجة الغاضبة بصخبها في أن يُثنياه عن عزمه، قائلًا: إن من حق الزوج أن يتصرف في زوجته كما يشاء. وخرج بها وأركبها على جوادٍ ضئيلٍ هزيل، وسار بها نحو بلده في طريقٍ وعرةٍ مضنية، ووصل الركب أخيرًا إلى بيت بتروشيو بعد سفرٍ طويلٍ شاق لم تسمع «كاترين» في أثنائه إلا صخبًا ولعنات يصبها بتروشيو على الخادم تارةً، وعلى الخيل طورا. ورحب بتروشيو بزوجته عندما دخلت داره، ولكنه اعتزم ألا يسمح لها في تلك الليلة بشيءٍ من الطعام أو الراحة. وهُيئِّت المائدة، ووضع عليها العشاء، ولكن بتروشيو ادَّعى أن الطعام معيب؛ فألقى باللحم أرضًا، وقال إنه يفعل ذلك حبًّا في «كاترين». وما زال معها على هذا النحو حتى اضطرت — وهي الشامخة بأنفها — أن تتوسل إلى الخدم أن يأتوها بشيءٍ من الطعام خفية، لكنهم أجابوها إن أمر سيدهم يحول دون ذلك.

واعتزم الزوج أن يستصحب زوجته في زيارةٍ لأبيها، وفرحت كاترين لهذه الزيارة، ثم أمر أن تسرج الخيل، وأكد أنه لا بد من الوصول إلى بلدٍ أبيها قبل موعد الغداء؛ لأن الساعة كانت وقتئذٍ السابعة صباحًا، وكان الوقت في الحقيقة ظهرًا لا صباحًا باكرًا كما يزعم، لذلك لاحظت كاترين أن الوصول قبل الغداء مستحيل؛ لأن الساعة كانت الثانية بعد الظهر، فقال الزوج العنيد إنه لن يبرح مكانه إلا إذا وافقت على أن الوقت هو ما يريده هو أن يكون. ومن هذا القبيل أيضًا أنهما أثناء الطريق اختلفا على الشمس أهي الشمس حقًّا أم القمر! قالت الزوجة إن الشمس طالعة، فعارضها بأنه القمر الذي يسطع وقت الظهيرة. وتظاهر بإلغاء الرحلة وبالعودة إلى بلده إذا هي لم توافق على قوله، فقالت كاترين مطيعة: «أرجو أن نواصل السير بعد أن قطعنا هذه المرحلة، وليكن هذا هو القمر أو الشمس أو ما تريد أنت أن يكون، وإذا شئت أن تسميه شمعة، فإني أقسم لك أنه سيكون كذلك بالنسبة لي.»

بهذا وبأمثاله استطاع الزوج أن يذل كبرياء زوجته، حتى أخرج منها في النهاية امرأةً وديعةً طيعة، حتى بلغت من الطاعة والوداعة مبلغًا حسده عليه سائر الأزواج.

ومن ملاهي الفترة الثانية رواية «تاجر البندقية» التي صوَّر فيها الشاعرُ اليهوديَّ الجشعَ في شخص «شيْلُكْ»[١٥٤] الذي أقرض «أنطونيو» مبلغًا من المال، واشترط إذا هو لم

[١٥٤] Shylock.

يرد المال في الموعد المضروب، كان له الحق في أن يأخذ من جسده رطلًا من اللحم يقتطعه من أي مكانٍ يرتضيه. وحان الموعد وكان «شيلك» على وشك أن ينفذ شرطه في أنطونيو، لولا أن جاءت «بورشيا»[١٥٥] بذكائها المفرط ولبست ثوب المحامي، وقالت لليهودي حين همَّ بفعلته: «… إن هذا الصك لا يعطيك نقطة دم واحدة، فهو ينص صراحةً على رطلٍ من اللحم، فإذا أرقت وأنت تقتطع اللحم نقطةً واحدة من دم هذا المسيحي، فإن أرضك ومالك يصادران بحكم القانون.» وهكذا أنقذت حياة أنطونيو من براثن اليهودي القاسي.

أما ملهاة «جعجعة ولا طحن» فخلاصتها أنه قد كان يعيش في قصر «ليوناتو»[١٥٦] — حاكم مسينا — سيدتان تسمى إحداهما «هيرو»[١٥٧] وتدعى الأخرى «بياتْرِسْ»،[١٥٨] فأما هيرو فكانت ابنته، وأما «بياترس» فكانت ابنة أخيه، وكانت «بياترس» ذات طبعٍ مرح، وكان يسرها أن تروِّح بفكاهاتها عن ابنة عمها «هيرو» التي كانت أكثر منها جدًّا ورزانة.

وحدث أن جاء لزيارة ليوناتو جماعة من الشبان بعد حرب أبدوا فيها ضروبًا من الشجاعة النادرة، وكان من بينهم «دُنْ بِدْرو»[١٥٩] أمير أرغونة، وصديقه «كلوديو»[١٦٠] من أشراف مدينة فلورنسه، و«بِنِدِكْ»[١٦١] من أشراف بادوا، وكان شابًّا فكهًا جريئًا.

ولم يكد يجلس هؤلاء الأضياف وتقدم إليهم الفتاتان، حتى نشبت معركةٌ عنيفة من النكات اللاذعة بين «بِنِدِكْ» و«بياتْرِسْ» وكلاهما طروبٌ لعوبٌ ساخر، أما «هيرو» فقد ظلت صامتة لحيائها، فأعجب بها «كلوديو» وصمم على الزواج منها، وتم الاتفاق مع أبيها على يومٍ قريبٍ يحتفل فيه بذلك الزواج.

ثم نشأت فكرةٌ لطيفة في أذهان بعضهم أن يتفكَّهوا بمؤامرة يدبرونها، وتلك أن يحتالوا بالخديعة على إشعال نار الحب في نفس «بِنِدِكْ» و«بياتْرِسْ» رغم ما كان بينهما

[١٥٥] Portia.

[١٥٦] Leonato.

[١٥٧] Hero.

[١٥٨] Beatrice.

[١٥٩] Don Pedro.

[١٦٠] Claudo.

[١٦١] Benedick.

من كرهٍ ظاهر، فحاولوا أن يُدخلوا في روع «بِنِدِكْ» أن «بياتْرِسْ» هائمة بحبه، وأن يقنعوا «بياترس» بأن «بِنِدِكْ» صريع غرامها. وتحقق لهم ما يريدون بأن أسمعوا كلًّا منهما حديثًا من وراء ستار، يُفهمونه به ذلك الحب المجهول. ولقد كان منظر «بِنِدِكْ» و«بياترس» ممتعًا بعد أن تبدلت عداوتهما حبًّا، فما كان أجمل لقاءهما بعد أن خدع كلاهما، وأدخل في وهمه أن زميله يحبه!

وبينما كانت الجماعة تلهو على هذا النحو وتمرح انتظارًا ليوم زفاف «كلوديو» «بهيرو»، إذا بأخٍ غير شقيق للأمير، هو «دُنْ جون» يعكر عليها ذلك الصفو بما طبعت عليه نفسه من شرٍّ وسوء؛ وذلك أنه دبر مكيدة ليوقع الشقاق بين «كلوديو» و«هيرو»، حتى لا يتم الزواج، فأوصى خادمة هيرو أن ترتدي ثياب سيدتها في منتصف الليل، وتغازل خطيبًا لها، ثم جاء بكلوديو ليستمع إلى خطيبته الفاجرة تغازل غيره من الرجال. وتمت الخديعة وأعلن كلوديو الأمر، فكانت فضيحة ارتاع لها الأمير، وارتاعت لها «هيرو» الطاهرة البريئة وارتجَّت لها المدينة كلها، لكن ما هي إلا أيام حتى عرفت حقيقة الأمر، وعقد الزواج بين «كلوديو» و«هيرو»، ثم بين «بِنِدِكْ» و«بياتْرِسْ».

ومن أجمل ملاهي هذه الفترة الثانية ملهاة «كما تهواه»، وموجزها أنه في الوقت الذي كانت فيه فرنسا مقسمة إلى ولاياتٍ كان يحكم إحدى تلك الولايات مغتصب خلع أخاه الأكبر وهو الدوق الشرعي، وأخرجه من البلاد، ولجأ الدوق بعد أن خرج من ملكه هو وعددٌ قليل من أتباعه الأوفياء إلى غابة «أَرْدِنْ»، وكان للدوق المنفي ابنة وحيدة تدعى «روزالند»[١٦٢] استبقاها «فروديك» — الأخ المغتصب — لتكون رفيقة لابنته «سلْيا»،[١٦٣] ونشأت بين الفتاتَين صداقةٌ وثيقة العرى.

وحدث ذات يوم أن شهدت الفتاتان مبارزة بين شابَّين، فظنَّتا أنها سوف تفضي إلى مأساةٍ مروعة، إذ رأتا رجلًا قويًّا مارس فن المصارعة يوشك أن ينازل شابًّا صغير السن قليل التجارب في هذا اللون من الصراع، فتقدمتا واحدةً بعد الأخرى تنصحان الفتى ألا يلقي بنفسه إلى هذه التهلكة المحتومة، لكن الشاب أبى إلا أن يمضي في القتال قائلًا: «… وإذا قُتلت فقد مات شخصٌ راغب في الموت، ولن أسيء بموتي إلى أصدقائي؛ لأنه ليس لي أصدقاء يبكونني، ولن أضر العالم في شيءٍ؛ لأنه ليس لي في العالم شيء.» فزاد هذا القول من

[١٦٢] Rosalind.

[١٦٣] Celia.

إشفاق الفتاتَين عليه، وبخاصة روزالند. ولعل عطف الفتاتَين استثار الحماسة في نفس الشاب، فأبدى من البسالة ما كان خليقًا بكل إعجاب، وتغلب على خصمه القوي آخر الأمر.

وعلم الحاكم المغتصب أن هذا الشاب الباسل ابن صديق لأخيه المنفي فطرده من المدينة، بل ذكَّره هذا الفتى — واسمه «أورلاندو»[١٦٤] — بنقمته على أخيه، فصبَّها على ابنة أخيه «روزالند»، وأصرَّ على إخراجها من قصره وتشريدها، فلم ترَ ابنة عمها بدًّا من مرافقتها خفية؛ إذ كان بينهما من الود ما ربط قلبَيهما رباطًا قويًّا، وكانت «روزالند» قد هامت حبًّا بأورلاندو.

تنكرت «روزالند» في ثوب راعٍ وتَخَفت «سليا» في ملابس راعية، وأخذتا تضربان في فجاج الأرض، حتى بلغتا غابة «أَرْدِنْ»، وكان قد هَدَّهما الجوع، ونال منهما التعب، فأوتا إلى كوخٍ أقامتا فيه، وشاءت المصادفة أيضًا أن ينتهي الفتى أورلاندو إلى هذه الغابة، وكان حبه لروزالند قد اشتعل في فؤاده، فأخذ يكتب اسمها على جذوع الشجر، ويرسل فيها الأغاني. فلما صادفته روزالند في الغابة جاذبته أطراف الحديث، وهي لم تزل متخفية في ثوب الراعي، وهو بذلك الحديث سعيد إذ رأى شبهًا قويًّا بين الراعي وحبيبته روزالند.

أخذ «أورلاندو» يتردد على الراعي في كوخه كل يوم، فعرض عليه الراعي — روزالند في حقيقته — أن يأتيه بفعل السحر بحبيبته روزالند ليتزوج منها إن كان حبه إياها على ذلك النحو العنيف الذي كان يبديه، فقبل ما عرض عليه وهو في عجبٍ من الأمر. وكان «أورلاندو» قد التقى بالدوق المنفي في الغابة — والد روزالند — فأنبأه الخبر. ولبث الدوق في قلقٍ لما سمع أن ابنته سيؤتى بها إلى الغابة بهذه الطريقة العجيبة، ولم يكن في الأمر عجب، فما هو إلا أن خلعت روزالند ثياب الراعي وبدت على حقيقتها، فشاع في النفوس مرح وطرب وتم الزواج. وشاءت العدالة الإلهية أن يتم سرور القوم، فجاء عندئذٍ رسول ينبئ الدوق أن أخاه قد تاب عما أساء ونزل لأخيه عما اغتصب.

وبملهاتَين أخريَين «الليلة الثانية عشرة» و«خير كل ما ينتهي بخير» ينتهي إنتاج المرحلة الثانية في المسرحيات. ولقد أخرج في هذه الفترة من حياته الأدبية «مقطوعاته الشعرية» التي كان قد أنشأ معظمها في عامي ١٥٩٣ و١٥٩٤م، وهو بين الثلاثين والحادية والثلاثين، وهي تنقسم إلى قسمَين؛ القسم الأول وقوامه ست وعشرون ومائة مقطوعةٍ مُوَجَّهٌ إلى نبيلٍ صغير السن، والقسم الثاني وعدده ثماني عشرة مقطوعةً موجَّهٌ

[١٦٤] Orlando.

إلى سيدةٍ حسناء، ففي القسم الأول من هذه المقطوعات يتقدم الشاعر إلى نبيلٍ مجهول الاسم، فيعبر له عما يكنُّه له من الحب، ويذكر ما يلقاه في البعد من الوجد والألم، ثم هو يريد أن يصف جمال الربيع، وأن يحسَّ بهجة الصيف، لكنه لا يجد إلى ذلك سبيلًا حينما يخلو إلى عاطفته المشبوبة، إنه يعشق هذا الفتى، ويكاد يقتله الشوق إليه، وهو يعتب على الفتى أنه خان الأمانة فسلبه عشيقته، وهو يغفر له تلك الإساءة ويجزيه عنها إحسانًا، ثم يطغى الحزن والألم أحيانًا على الشاعر، فيدبُّ في نفسه اليأس، ويثور على الرذيلة التي فشت في أيامه، ويضيق بصناعة التمثيل التي اتخذها حرفةً، هذه المعاني تشيع في مقطوعات القسم الأول.

أما في القسم الثاني فيلتفت الشاعر إلى حبيبةٍ ذات شعرٍ أسود وإهابٍ أسمر، وهذه الغانية التي يستعطفها تتجاهله وتتعالى عليه وتدعه فريسةً للأمل الخائب والألم المبرح، بل هي تعشق الفتى النبيل، وتبذل له من النفس والجسد ما كان يبتغيه الشاعر، ثم هو في محنةٍ نفسيةٍ حادة؛ إنه موزَّع بين الفتى والفتاة، فهو يحب هذا ويعشق هذه، وهو يخرج من هذه المحنة خروجًا فلسفيًّا؛ لأنه يدرك أن الحب لا بد أن ينتهي إلى البوار، وأن الشعراء من أمثاله ينبغي ألا يسرفوا في عشق الغانيات.

وبعدُ، فالمقطوعة عند شيكسبير تتألف من ثلاث رباعيات، ثم بيتين مقفَّيَين، فتجري القافية فيها هكذا:

«أ – ب – أ – ب» «جـ – د – جـ – د» «هـ – و – هـ – و» «ز – ز».

(٤-٣) المرحلة الثالثة (١٦٠١–١٦٠٧م)

(أ) الملاهي

هنا ذهبت عن شيكسبير فرحته بالحياة، وعلمته الحوادث أن ينظر إلى الدنيا من جانبها المظلم القاتم، فهو حتى في ملاهيه ينقصه الجذل والمرح اللذان عهدناهما في ملاهي المرحلتَين الأوليَين. فها هي ملهاته «كيْلٌ بكَيْلٍ» يسيء فيها الظن بالطبيعة البشرية، ويكاد ييئس من فضيلة الإنسان، فقد كان يحكم مدينة فيينا دوق بلغ من حِلْمه أن كان يسمح لرعاياه أن يخرجوا على شريعة البلاد دون أن يخشوا عقابًا، وكان من قوانين الدولة قانون كاد ينساه الناس؛ لأن الدوق لم ينفذه قط أثناء حكمه، وكان هذا القانون يقضي بالإعدام على كل شخص يعيش مع امرأةٍ غير زوجته، فتتابعت الشكاوى في كل يوم من آباء الفتيات يقولون فيها إن بناتهم قد أُغرين بالخروج عن طاعتهم ليصاحبن الرجال الأغراب.

ولما لم يكن في وسع الدوق أن يخرج عن طبعه، فقد ترك بلاده وقتًا ما ونزل لغيره عن سلطانه كله ليستطيع من يتولى الأمر عنه أن ينفذ القانون؛ واختار الدوق لهذا الواجب الخطير رجلًا عرفته فيينا بالصلاح والتقوى، وهو «أنجلو»،[١٦٥] لكن الدوق لم يغب في الحقيقة عن بلاده، بل عاد إليها سرًّا في ثياب راهبٍ ليراقب خفيةً مسلك أنجلو الذي يظنه الناس قديسًا صالحًا.

وحدث أن أغرى «كلوديو»[١٦٦] فتاة، فقبض عليه وزُجَّ في السجن تمهيدًا لموته، فأرسل «كلوديو» إلى أخته «إزابل»[١٦٧] — وهي فتاةٌ طاهرة — أن تتوسل إلى «أنجلو» لعله يستجيب إلى شفاعتها فينقذ أخاها من الموت، فما هو إلا أن جثت إزابل أمام الحاكم القاسي، وما زالت به ترجوه أن يعفو عن أخيها، ومما قالته: وارجع إلى قلبك، وسله هل طاف به ما يشبه الذنب الذي ارتكبه أخي؟ فإذا أقرَّ لك بأنه قد ارتكب هذا الذنب الذي هو من طبيعة البشر، فلا تترك له مجالًا للتفكير في موت أخي. وكان لهذه العبارة وقعٌ شديد في نفس «أنجلو»؛ لأن جمال إزابل كان قد أثار في نفسه عاطفةً أثيمة، واستمهلها يومًا، فلما عادت قال لها: إنها إذا أسلمت شرفها إليه وَهَبَ لها حياة أخيها. فخرجت إزابل إلى أخيها في السجن، حيث قالت: «لا بد أن تموت، هل تصدق يا كلوديو أن هذا الذي يتظاهر بالصلاح والتُّقى يرضى بأن يهب لك الحياة إذا رضيتُ بأن يدنس شرفي؟ قسمًا لو أنه طلب حياتي لقدمتها راضية ... استعد للموت غدًا.» فقال كلوديو: «إن الموت رهيب!» فأجابته أخته: «وحياة العار شيءٌ كريه!» وتملك حب الحياة نفس كلوديو فصاح: «أختي العزيزة! دعيني أعيش، إن الله ليعفو عن الذنب الذي ترتكبينه لتنقذي به حياة أخيك، حتى ليصبح هذا الذنب فضيلة.»

وكان الراهب — وهو في حقيقته دوق فيينا المتنكر — يتسمَّع إلى هذا الحديث، فدخل عليهما وأشارَ على الفتاة الطاهرة أن تتظاهر بالرضا لما طلبه «أنجلو»، حتى إذا ما كان الليل بعثت له «ماريانا» متخفية في ثيابها، وماريانا هذه زوجة أنجلو، إلا أنه لم يَبْنِ بها؛ لأن السفينة التي كانت تقلُّ مالها غاصت في اليمِّ، وأصبحت فقيرة بغير مال ... وهكذا

---

[١٦٥] Angelo.

[١٦٦] Claudio.

[١٦٧] Isabel.

أخذ الدوق المتخفي يحبك الخطط ليكشف للناس «أنجلو» على حقيقته، ثم أعلن نفسه، وختم الرواية بأن زوج كلوديو من حبيبته، وأنجلو من زوجته، وتزوج هو إزابل الطاهرة.

هكذا أخذ الشاعر ينظر إلى ما في طبائع الناس من لؤمٍ ونفاق. وتستطيع أن تسلك ملهاته الثانية «ترويْلَسْ وكْرِسِدَا» في هذا الضرب القاتم من الملاهي التي لولا خواتيمها السعيدة لكانت من أبشع المآسي، وهو في هذه الملهاة يقصُّ قصة الحب بين الشاب الطروادي «ترويلس»، والفتاة الطائشة اللعوب «كرسدا»، وكيف خابت أحلام العاشق، وتحطمت على صخرة الواقع المر الكريه. ومن شخصيات هذه الرواية التي أبدع الشاعر تصويرها شخصية «بانداروس»،[١٦٨] الذي كان حلقة الاتصال بين العاشقَين.

(ب) المآسي

في هذه المرحلة الثانية كانت نفس الشاعر قد أترعها الكمد والأسى لما لقي في حياته العائلية من كوارثَ فادحة كموت وحيده «هامْنِتْ» وما كان بينه وبين زوجته من نفورٍ وشقاق، فأخرج أروع مآسيه الخالدة، فهو في «عطيل» يجعل الغيرة الزائفة التي أثارها في نفس عطيل ذلك الماكر الخبيث «إياجو»،[١٦٩] سببًا في أن يقتل البطلُ زوجته الطاهرة «دزدمونا»،[١٧٠] وموضع المأساة في هذه الرواية هو أن يقتل رجلٌ نبيل الأخلاق كعطيل، زوجةً طاهرةً بريئة كدزدمونا، لأسبابٍ نبيلةٍ شريفة!

ومن أروع مآسيه «ماكبث» وخلاصة حوادثها أن ماكبث وصديقه «بانكو»،[١٧١] كانا عائدَين إلى بلادهما اسكتلنده بعد حرب ظفرا فيها بنصرٍ عظيم، فاعترضتهما ثلاثة أشباح شبيهة بالنساء، أما الأولى فحيَّتْ ماكبث باسمه، ثم زادت الثانية على تحية أختها بأن سمته شريف «كودر»،[١٧٢] مع أنه لم يكن له في هذا اللقب مطمع، ثم تقدمت الثالثة فحيته بقولها: «مرحبًا بملك المستقبل»، ثم التفتت هذه المخلوقات إلى «بانكو»، وتنبأن له بأن

[١٦٨] Pandarus.

[١٦٩] Iago.

[١٧٠] Desdemona.

[١٧١] Panquo.

[١٧٢] Cawdor.

أبناءه سيكونون ملوكًا على اسكتلنده، وإن لم يجلس هو على عرشها، ثم استحلن هواءً واختفين عن الأنظار.

وما هي إلا فترةٌ وجيزة بعد ذاك، حتى جاء إلى «ماكبث» رسول من الملك يُنبئه أنه قد خلع عليه لقب «شريف كودر»، فأخذت الآمال تجيش في صدره بأن تتحقق النبوءة الثانية، فيصبح ملكًا على البلاد كما تنبأت الساحرات.

وكان لماكبث زوجة أسرَّ إليها نبوءة الساحرات وما تحقق منها، وكانت هذه الزوجة شريرةً طموحًا، لا تبالي إذا ما وصلت هي وزوجها إلى العظمة أي السبيل يسلكانها، فأخذت تحرض ماكبث وتغريه بأن يقتل الملك «دَنْكَنْ»[١٧٣] أثناء زيارته لهما في قصرهما، وبعد ترددٍ طويل تقدم «ماكبث» بخنجره نحو الملك النائم وقضى عليه بطعنةٍ واحدة.

وأصبح الصباح وكُشفت الجريمة، فتظاهر ماكبث وزوجته بالحزن الشديد واتَّهما بالقتل حراسَ الملك. فلما خلا العرش بموت الملك وفرار ابنيْه، آل الملك إلى ماكبث فتحققت نبوءة الساحرات، وبلغ ماكبث وزوجته ما كانا يبغيان من مجد، ولكن أين لهما طمأنينة النفس وهما يعلمان مما قالته الساحرات لبانكو أن الملك من بعدهما سيئول إلى أولاده، إذن فليقتلا بانكو وابنه ليبطلا هذا الشطر من نبوءة الساحرات.

وأقاما لهذا الغرض وليمةً كبرى كان بانكو ممن دعي إليها، غير أنهما رصدا له في الطريق من يقتله فكان ذلك، قُتِل بانكو ولاذ ابنه بالفرار، ومن نسل هذا الابن تعاقب الملوك على عرش اسكتلنده، وشاء الله بعد أن تم ذلك الاغتيال المخيف أن خيل لماكبث وهو في الحفل كأنما دخل الحجرةَ طيفُ بانكو، وكأنما جلس الطيف على المقعد الذي أوشك ماكبث أن يجلس عليه، وارتاع لذلك ودهش المدعوون لارتياعه وهم لا يرون شيئًا يدعو إلى الفزع، فأسرعت زوجته إلى فَضِّ الحفل خشية أن يؤدي اضطراب زوجها إلى افتضاح الأمر.

وأخذت الرؤى تنتاب ماكبث، فذهب إلى الفلاة ينشد الساحرات يستنبئهن حوادث الأيام، فأخرجن له روحًا ناداه باسمه، وأمره أن يحذر «شريف فايف»،[١٧٤] ثم أخرجن له روحًا ثانيًا في صورة طفلٍ مدرج بالدماء ينبئه أن لن يكون لابن أنثى قدرة على إيذائه، ثم أخرجن له روحًا ثالثًا في صورة طفل على رأسه تاج وفي يده شجرة، فقال له إنه لن يُغْلَبَ على أمره حتى تسير نحوه غابة «بيرنم».

[١٧٣] Duncan.

[١٧٤] Fife.

عاد «ماكبث» بعد هذه النبوءات الجميلة راضي النفس، مطمئن الفؤاد، فلن يؤذيه ابن أنثى، ولن يغلب إلا إن تحركت نحوه غابة، وهل تتحرك أشجار الغاب من منابتها؟ لكن حدث أن تجمع أعداؤه في إنجلترا، وانضم إليهم «شريف فايف»، وسار جيش الأعداء، حتى اقترب من قصره، ولكن نبوءة الساحرات كانت لا تزال تفسح له الأمل، حتى جاءه رسول يُنبئه أن غابة «بيرنم» قد تحركت، ولم يكن ذلك وهمًا ولا خيالًا؛ لأن جيش العدو قد اقتلع غصون الشجر ليحمي نفسه بها، فبدا الجند وفي أيديهم تلك الغضون كأنما هم غابة تسير، وكان الختام أن التقى في حومة القتال ماكبث بعدوه «مكدف»[١٧٥] شريف فايف، فما إن علم منه أنه لم تلده أنثى كما تلد النساء الرجال، إنما أخرج من بطن أمه قبل أن يحين يوم مولده، حتى خارت قواه، وانتهى الأمر بأن قتل ماكبث وقُدِّم رأسه هدية إلى «ملكلم»[١٧٦] بن «دنكن» وهو بحكم الوراثة ملك البلاد الشرعي.

ولعل عبقرية الشاعر لم تتجلَّ في مسرحية من مسرحياته بقدر ما تجلَّتْ في مأساة «الملك لير»، فقد كان لهذا الملك ثلاث بنات، هن: «جُنَرِلْ»[١٧٧] و«ريجَنْ»[١٧٨] و«كورديليا»،[١٧٩] وكان «لير» قد جاوز الثمانين من عمره، فقرر أن ينفض يده من شئون الدولة، ولذلك دعا إليه بناته الثلاث ليعرف منهن أيهن أكثر حبًّا له، فيقسم مملكته بينهن بنسبة هذا الحب، فقالت كبراهن «جنرل» إنها تحب أباها حبًّا تعجز الألفاظ أن تعبر عنه، فنزل لها أبوها عن ثلث ملكه. وقالت الوسطى «ريجن» إن ما يفيض به قلبها من الحب لأبيها ليتضاءل أمامه كل حبٍ سواه، فوهبها أبوها ثلث ملكه، أما صغراهن «كورديليا»، فعافت نفسها هذا الرياء، وأجابت حين سئلت بأنها تحب أباها بما يليه واجب البنوة نحو الآباء، فغضب الأب وقسم ثلثها بين أختَيها وتركها بغير مال، ومع ذلك فقد اختارها ملك فرنسا زوجة له واستصحبها إلى بلاده. وكان «لير» حين نزل لابنتَيه عن ملكه اشترط أن يقيم عند كلٍّ منهما شهرًا بالتناوب هو ومائة من فرسانه ليكونوا حاشية له.

---

[١٧٥] Macduff.

[١٧٦] Malcolm.

[١٧٧] Goeneril.

[١٧٨] Regan.

[١٧٩] Cordelia.

ولكن ما هي إلا أيام حتى أخذت «جُنَرِل» تضيق صدرًا بأبيها وحاشيته، وأساءت إليه إساءة لم يجد معها بدًّا من الانتقال إلى ابنته الأخرى «ريجَنْ»، لكنه كان بذلك كالمستجير من الرمضاء بالنار، فقد أخطأ حين ظن أن «ريجن» ستكون أحنى عليه من «جنرل»، فضاق الرجل بنفسه لما لقيه من عقوقٍ ذميم، وخرج إلى العراء في الليل وقد عصفت بالبلاد عاصفة هوجاء فيها رعد وبرق ومطر، ولكنه كان يرى ذلك كله أرحم من عقوق ابنتَيه، وسرعان ما انتهى به الأمر إلى جنون وشرع يغني لنفسه بصوتٍ عالٍ وعلى رأسه تاج من القش.

وترامت الأنباء إلى ابنته الصغرى في فرنسا، فجاءت على رأس جيش لتنتقم لأبيها من أختَيها الجاحدتَين، وشاءت الأقدار أن تُجزَيا السوء بالسوء، فتنازعت الأختان على حب رجلٍ واحدٍ، فقتلت إحداهما الأخرى، ثم زُجَّت القاتلة في السجن، حيث أزهقت روحها بيدها، ولكن لما كانت الفضيلة لا تلقى جزاءها في هذا العالم دائمًا، فقد هزمت «كورديليا» المخلصة، وقضت حياتها في السجن حيث ماتت، ولم تطل حياة أبيها بعدها.

على هذا النحو أخذ الشاعر يخرج المأساة في إثر المأساة، فأنشأ في هذه المرحلة عدا ما ذكرنا «هاملت» و«يوليوس قيصر» و«تَيْمُن الأثيني» و«أنطون وكليوبطره» و«كوريولانس».

(٤-٤) المرحلة الرابعة (١٦٠٨–١٦١٣م)

ها نحن قد بلغنا بشاعرنا مرحلته الرابعة والأخيرة من تاريخ إنتاجه الأدبي، وهي مرحلة ينتقل فيها انتقالًا مفاجئًا من المآسي المفجعة التي انبثقت من نفسه المكروبة الحزينة في الفترة الثالثة، إلى ملاهٍ رائعة يسودها الوئام والسلام والدعة؛ فهو في هذه المجموعة من الملاهي يربط ما انفصم بين الناس من أواصر، ويلاقي بين من شتَّت الدهر من أهلٍ وأحباب، ويجعل العدو يصفح ويعفو عن عدوه، والآثم يكفر عن إثمه بالتوبة لا بالموت، في هذه الملاهي ترى الزوجين يتصافحان بعد خصومة والولد يستغفر الوالد بعد عقوق.

ففي ملهاة «بركليس أمير صور» خرج بركليس من ملكه منفيًّا، وكانت مدينة طرسوس أول بلد يمَّمه، وكان قد سمع أن هذه المدينة حل بها وقتئذٍ قحطٌ شديد، فأخذ معه مقادير عظيمة من الطعام ليدفع عن أهلها غائلة الجوع، ورحب به «كليون»،[١٨٠]

---

[١٨٠] Cleon.

وشكر له حسن صنيعه. وبعد أيام غادر بركليس مدينة طرسوس، ولكنه لم يبعد عن البر إلا قليلًا حتى ثارت في البحر عاصفةٌ هوجاء هلك فيها كل من في السفينة إلا بركليس؛ فقد ألقته الأمواج عاري الجسد على شاطئٍ مجهول، ولم يكد يقيم في ذلك البلد، حتى أقام حاكمه احتفالًا في عيد ميلاد ابنته «تايسا»،[١٨١] وقد أبدى بركليس يومئذٍ من البراعة في فنون الفروسية ما جعل الحاكم يزوِّجه من ابنته «تايسا»، ثم لم يمضِ طويل زمنٍ، حتى جاءه النبأ أنه يستطيع أن يعود إلى عرشه المفقود، فاستصحب زوجته عائدًا إلى صور، ولكن عاصفةً أخرى هبَّت عليهم وهم فوق متن البحر، فمرضت الزوجة، وجاءت إلى بركليس مربية تحمل رضيعًا وتنبئه أن «تايسا» قد ماتت حين ولدت هذه الطفلة في السفينة، وظلت الريح تعصف بالسفينة، فطلب البحارة إلى الأمير أن يأذن لهم بإلقاء جثة الملكة في اليمِّ؛ لأن من الأوهام التي تسيطر على عقولهم أن العاصفة لا تسكن ما دام في السفينة جثةٌ ميتة، فلفَّها بركليس في كفن ووضعها في صندوقٍ وقذف بها في الماء، فحملها الماء إلى الشاطئ، حيث وجدها طبيب، فعرف أنها حيَّة أصابها إغماء، فأنعشها بعقاقيره.

أما بركليس فقد حمل طفلته الصغيرة إلى طرسوس، وسماها «مرينا»،[١٨٢] وتركها عند «كليون» حاكم المدينة، واستأنف هو السفر إلى صور، حيث عاد إلى عرشه آمنًا، وشبَّتْ «مرينا» في قصر كليون، فأثار جمالها نار الحسد في صدر الملكة؛ لأنها كانت تستأثر بإعجاب الرجال دون ابنتها، فدبَّرت لقتلها، وكاد القاتل المأجور يجهز عليها لولا أن جماعة من قراصنة البحر اندفعوا إليه، واختطفوا الفتاة، وباعوها رقيقًا، ومنذ ذلك اليوم أخذت الفتاة تنتقل من بلدٍ إلى بلد، حتى شاءت المصادفة أن تلتقي بأبيها، وأن تُكْتشف علاقة الأبوة والبنوة بينهما، وبعدئذٍ طاف ببركليس في نومه طائف أن يزور «أفسوس»، حيث كانت تقيم زوجته، وكانت الزيارة وكان اللقاء.

وتنتقل إلى ملهاةٍ أخرى وهي «قصة الشتاء» فتراها — مثل «بركليس» — تحوي انفصالًا بين زوج وزوجته وأب وابنته، وعاصفة في البحر وسفينة تتحطم، ثم التئام للشمل بعد افتراق.

[١٨١] Thaisa.

[١٨٢] Marina.

لكن الملكة «هيرميوني»[١٨٣] في هذه الرواية لا يفصلها عن زوجها الجد العاثر كما حدث لتايسا في بركليس، وإنما فصلها عنه حمق الزوج وغيرته الطائشة الرعناء، فقد دعا زوجُها الملك «ليونتيس»[١٨٤] صديقَه «بولكسنيس»[١٨٥] ملك بوهيميا ليقضي معه في قصره بضعة أيام، فما إن رأى الضيفَ يحادث «هيرميوني»، حتى ظن الظنون، واحتدمت في صدره الغيرة، وأصرَّ على قتل ضيفه، لولا أن لاذ هذا بالفرار إلى بلده، فزجَّ زوجته «هيرميوني» في السجن، حيث ولدت طفلة سميت «بيرديتا»،[١٨٦] فحسبها الوالد الغيران أنها من سفاحٍ، فأمر بها أن تلقى في الفلاة في بلدٍ ناءٍ، فحُملت المسكينة إلى شواطئ بوهيميا، حيث وجدها راعٍ فنشَّأها في أسرته، وهنالك رآها ابن بولكسنيس فأحبها، لكن بولكسنيس لم يرضَ لابنه أن يتزوج من راعيةٍ من غمار الشعب، فلم يسعِ الشاب الولهان إلا أن يفر بفتاته إلى البلد الذي يحكم فيه أبوها «ليونتيس»، وهنالك انكشفت الأمور الغوامض ورُدَّتْ هيرميوني إلى زوجها، وعاد الصفاء بين الصديقَين القديمَين، وتزوج الفتى من فتاته. وعلى هذا النحو من ختم الملهاة بالصفاء والوئام كتب الشاعر الملاهي الأخرى في مرحلته الرابعة: «سمبلين» و«العاصفة». وكان ختام نتاجه الأدبي رواية تاريخية عن «هنري الثامن».

تلك لمحةٌ خاطفة عن الصرح الباذخ الذي أقام شيكسبير أركانه في عالم الأدب. فمن أين جاء بمادة هذه المجموعة الزاخرة من المسرحيات؟ لقد كفى الشاعر العظيم نَفْسَه مئونة العناء في خلق موضوعاته، وربما أخذك العجب حين تعلم أن شيكسبير قد أخذ عن غيره موضوعات رواياته كلها إلا اثنتَين: «جهد الحب ضائع» و«العاصفة»، ونستثني هاتين؛ لأن النقاد لم يجدوا حتى اليوم دليلًا على أنهما مستعارتان، أي قد تكونان مستعارتَين والدليل مفقود. ومصادره التي استقى منها ثلاثة: (١) فقد استمد بعضها من أساطير الأقدمين وأغانيهم وأشعارهم. (٢) كما استمد بعضها الآخر من كتب التاريخ. (٣) على أن أهم مصدر اعتمد عليه في استخراج موضوعات لرواياته هو كتاب «حياة المشهورين من الرجال» لبلوتارك، وقد ترجمه إلى الإنجليزية «نورث» في عهد اليصابات، وكانت هذه الترجمة من الروعة والجمال، بحيث لم يتحرج الشاعر من أن ينقل عنه

[١٨٣] Hermione.

[١٨٤] Leontes.

[١٨٥] Polixenes.

[١٨٦] Perdita.

أجزاءً كما هي، وجديرٌ بنا في هذا الموضع أن نثبت لفتةً طريفةً لأحد النقاد؛ إذ لاحظ أن شيكسبير ربما كانت خسارته من وروده حوض المؤرخ العظيم أرجح من كسبه؛ لأن الشاعر أضعف في الروايات الرومانية التي استقاها من بلوتارك (مثل يوليوس قيصر) منه في الروايات الأخرى مثل هاملت ولير وعطيل وماكبث، كأنما عطلت عبقرية المؤرخ العظيم قدرة الشاعر العظيم.

لئن كان النقاد يقرون اليوم لشيكسبير بزعامة الشعر، فلا تحسبنَّ أن ذلك التقدير للشاعر قد سبق القرن التاسع عشر، أما قبل ذلك فلم يكن شيكسبير في حساب النقَّاد أعظم من بعض معاصريه «بِنْ جونسن» و«بُومْنَت» و«فِلِتْشَرْ» وسيرد لك ذكرهم بعد قليل. ولعل شاعرنا لم تهبط قيمته عند قومٍ بقدر ما هبطت عند الأدباء الإنجليز في النصف الأول من القرن الثامن عشر، فقد كان المثل الأعلى في الأدب إذ ذاك فنًّا يُعنى بالصقل، ويلتزم القواعد التزامًا لا يحيد عنها قيد أنملة، فليس عجيبًا ألا تجد الحرية التي أباحها شيخ الشعراء لنفسه عند أولئك القوم قبولًا حسنًا.

فلما أشرقت شمس الحركة الابتداعية (الرومانتيكية) في أول القرن التاسع عشر، عاد الأدباء فأقبلوا على شيكسبير يدرسونه ويقدسونه، ومنذ ذلك العهد حتى اليوم حلَّ شيكسبير في مكانة الزعامة بإجماعٍ شمل أطراف العالم، بحيث لا تجد له شذوذًا، فليس شيكسبير في ألمانيا بأقلَّ شيوعًا منه في إنجلترا ذاتها، وقد أصبح في فرنسا بفضل عبقرية «فكتور هيجو» كأنما هو نتاجٌ أدبيٌّ وطني أنبتته فرنسا، وترجم شيكسبير إلى اللغات الروسية والبولندية والإيطالية والإسبانية ترجمة يقال إنها بلغت من الروعة حدًّا يدنيها من أصلها الإنجليزي، ولقد نُقلت إلى العربية طائفة من رواياته، ولا نزال نطمع في أن يُنقل سائرها لنضيف إلى لغتنا هذا الكنز الثمين، فتزداد به ثراء. وإنه لمما يلفت النظر في ترجمة شيكسبير إلى أية لغة من اللغات أنه يحتفظ في الترجمة بقبساتٍ من جمال الأصل، مع أن احتفاظ النص الأدبي بجماله في الترجمة أمرٌ عسير.

أصبح شيكسبير شاعر العالم غير منازع؛ لأنه أضخم من أن تستأثر به أمةٌ واحدة، فقد سئل طالبٌ ياباني عقب قراءته لإحدى روايات الشاعر العظيم: «أتستطيع بحق أن تشارك أشخاص هذه الرواية جميعًا وجدانهم؟» فأجاب: «نعم؛ لأنهم يابانيون.»

ولقد كتب في نقد شيكسبير وفي شرحه والتعليق عليه ألوف وألوف من الكتب، حتى غصَّت بها رفوف المكاتب، تخرج منها كلها بهذه النتيجة التي عبر عنها الطالب الياباني

في بساطةٍ وقوة، فشيكسبير شاعر العالم؛ لأن رجاله ونساءه يصوِّرون الطبيعة البشرية على اختلاف الأمم، إنه لم يصوِّر عصره وحده، بل صوَّر الزمان كله، فلا عجب إن كان القراء يطالعونه في كل مكان وفي كل زمان، فيجدون أشخاصه أحياءً بينهم. اقرأ شيكسبير فلن يسعك إلا أن تحب هذا النفر من أشخاصه وأن تكره ذاك، كما تحب فريقًا من جيرتك وتمقت فريقًا، نعم إن كل روائي له هذه القدرة على تصوير الأشخاص، لكن قدراتهم في ذلك تتفاوت، ولشيكسبير من هذه القدرة أكبر نصيب.

أضف إلى عالمية هذا الشاعر الفحل تعدد جوانبه وتنوع نتاجه، فقد خلف لنا أروع المآسي وأمتع الملاهي، وخلف لنا طائفة من أجود المقطوعات الشعرية، وعددًا من ألطف الأغاني وأحلاها، وخلف لنا شذرات من النثر هي في الذروة من الكتابة النثرية جمالًا وقوة، يستشهد بأقواله في الحياة والموت رجال الفلسفة وعلماء الأخلاق، ويرجع إليه العاشقون ليستمدوا من آياته إذا ما أرادوا التعبير عن عواطفهم، بل نستقي منه في أحاديثنا اليومية مأثور القول في مواقف الجد ومواقف الهزل على السواء.

(٥) معاصرو شيكسبير

(٥-١) بن جونسن Ben Gonson (١٥٧٣–١٦٣٧م)

كان «بِنْ جونْسُنْ» من أصدقاء شيكسبير المعجبين بنبوغه، وكان يصغره بما يقرب من تسع سنوات، مات أبوه — وكان واعظًا دينيًّا — قبل ولادته بشهرٍ واحد، فتزوجت أمه من بَنَّاء، ويقال إن «بِنْ» قد اتخذ حرفة زوج أمه فترة من الزمن، ثم تركها ليحترف الجندية، فاشترك في قتالٍ دارت رحاه في الأراضي المنخفضة، على أن «بِنْ» لم تُهْمَلْ دراسته، فقد أرسل إلى المدرسة وتلقى الآداب الكلاسيكية فأجادها.

عاد الفتى من حرب الأراضي المنخفضة وله من العمر ثلاث وعشرون سنة، فتزوج وبدأ يكتب للمسرح ليرتزق، لكن لم تمضِ على اتصاله بالمسرح كاتبًا وممثلًا سنتان، حتى اعتدى على ممثل بالقتل فزُجَّ في غيابة السجن حينًا، ثم أطلق سراحه، فاتصل من جديد بجماعة المسرح، وكان يغشى ندوةً مشهورة تسمى «ميرميد»،[١٨٧] حيث يجتمع بأعلام الأدب: شيكسبير و«بومُنْت» و«فِلِتْشَرْ» وغيرهم، فتحتدم بينهم المعارك الكلامية،

[١٨٧] Mermaid.

كلٌّ يحاول أن يعلو بذكائه وفطنته على الآخرين. ولم يكد يفرغ شيكسبير من رسالته الأدبية، حتى ارتفع «بِنْ» إلى إمارة الأدب، وأحاط به الأتباع والأشياع.

في عام ١٦١٦م — وهو العام الذي مات فيه شيكسبير — نشر «بن جونسن» أول ما نشر من نتاجه الأدبي، فكان كتابًا ضَمَّنه مسرحيات وأشعارًا مختلفة، ولم تمضِ سنواتٍ ثلاث بعد ذلك، حتى منحته جامعة أكسفورد درجة الأستاذية، ونُصِّب أميرًا للشعراء، وأجريت عليه الرواتب، لكنه أخذ منذ ذلك الحين يتقلب بين يُسْرٍ وعُسْرٍ، يهجر الكتابة حينًا، ويلجأ إليها حينًا، حتى وافته منيته في شهر أغسطس سنة ١٦٣٧م، وقد ترك تراثًا من مسرحيات ومُقَنَّعات وقصائد من الشعر الغنائي وقليل من النثر.

أما إنتاجه المسرحي، فكانت طليعته ملهاةً عنوانها «كُلٌّ وطبعه»،[١٨٨] وقد اشترك في تمثيلها شيكسبير، ولهذه الرواية أهميةٌ كبرى في تاريخ الأدب؛ لأنها توضح مذهبًا في الملهاة اختص به «بن جونْسُنْ» دون أكثر معاصريه، وقد نقل أصوله من الآداب القديمة، فقوام الملهاة في رأي «جونْسُنْ» أن تتعقب نزوات الأشخاص ونزعاتهم التي يتميز بها بعضهم من بعض، فلكل إنسان عادةٌ غالبة أو عاطفةٌ مميزة، فيكفي أن تُعارض بين هذه النزوات في المسرحية لتكون لك الملهاة في مذهبه، وذلك ما صنعه في روايته «كلٌّ وطبعه».

ومن ملاهيه المشهورة أيضًا «فولبون، أو الثعلب»،[١٨٩] وهي قصة رجلٍ غني، لكنه ماكرٌ شرير يبتز المال من أصحابه وعارفيه بكل وسيلةٍ ممكنة. ومن ملاهيه «الكيمياوي»،[١٩٠] التي يسخر فيها من أولئك الذين يزعمون أنهم قادرون على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب باستخدامهم «حجر الفلاسفة»، ومن خير ملاهيه «إِبِكين، أو المرأة الصامتة»[١٩١] وفيها ترى «موروز»[١٩٢] الشيخ يمقت الصخب والضجيج، ويكره ابن أخيه «دوفين»،[١٩٣] أراد «موروز» أن يتزوج حتى لا يرثه «دوفين»؛ لأنه كان أقرب الأقربين إليه، لكنه في الوقت نفسه خشي أن تزعجه الزوجة بلجبها، وأخيرًا دبَّر له ابن أخيه

---

[١٨٨] Every Man in His Humour.

[١٨٩] Volpone, or the Fox.

[١٩٠] The Alchemist.

[١٩١] Epicone, or the Silent Woman.

[١٩٢] Morose (ومعناها مكتئب، ومن عادة جونسن أن يسمي أشخاصه بنزواتهم الغالبة).

[١٩٣] Dauphine.

مكيدةً، فعمل على أن تُقَدَّم له فتاةٌ صامتة تدعى «إبكين»، فأعجب «موروز» بصمتها وهدوئها، وبصوتها اللين الخافت الذي سمعه في الكلمات القليلة التي فاهت بها؛ لذلك لم يتردد في الزواج منها، ولو أنه تعرض لليلةٍ صاخبة يوم زواجه، إذ قضى ابن أخيه ورفاقه تلك الليلة في هرجٍ شديدٍ تسترًا وراء تلك الحادثة السعيدة، لكن لم يكد «موروز» يفرغ من حفل زواجه، حتى تبيَّن له في زوجته الصامتة امرأةٌ ثرثارة كانت تدعي الصمت ادعاءً، هذا إلى الضجة التي كان يفتعلها ابن أخيه ورفاقه، فكاد يُجَنُّ الشيخ الهرم الذي يؤثر الهدوء على كل شيء، وحاول المسكين عبثًا أن يستعين بالقانون على التخلص من زوجته، ولكي يزيد الرفاق المناكيد من شقائه زعموا له أن امرأته تلك كانت مثلومة الشرف، ولا تصلح زوجة لرجلٍ شريف، لكن القانون لم يسعفه حتى بعد هذا؛ لأن التهمة — وإن صدقت — كانت قد وقعت قبل زواجه منها، فليست تبرر طلاقها، وأخيرًا عرض عليه ابن أخيه أن يخلصه من تلك الزوجة إن هو قطع على نفسه وعدًا أن يجعل ابن أخيه وارثه الوحيد، ولم يجد «موروز» بدًّا من الإذعان، وعندئذٍ كشف «دوفين» عن مكيدته، إذ لم تكن «إبكين» إلا غلامًا يرتدي ثياب الفتاة!

هذه ملاهٍ ثلاث مما أخرجه «جونْسُنْ»، وهي من أروع الملاهي في الأدب الإنجليزي إطلاقًا، وتفوق في حبكاتها الروائية ملاهي شيكسبير، لكن شيكسبير يعود فيفوقه في كل شيءٍ بعد هذا.

وله كذلك مأساتان هما «سجانْسْ وسقوطه»[١٩٤] و«مؤامرة كاتلين»،[١٩٥] وهو في هاتين المأساتَين يبالغ في اتباعه لقواعد الأدب الكلاسيكي، ويسرف في تعالمه، بحيث جاءت المسرحيتان نابيتَين عن الذوق العام، وفشلتا على المسرح فشلًا ذريعًا.

وحقيق بنا في هذا الموضع أن نوازن في لمحةٍ سريعة بين شيكسبير وجونْسُنْ، فكلاهما عرف المسرح ممثلًا وكاتبًا، وكلاهما بدأ حياته الأدبية بتهذيب رواياتٍ قديمة، وكلاهما تأثر بمارلو من ناحية، ثم شق لنفسه طريقةً جديدة من ناحيةٍ أخرى، غير أن شيكسبير يعتمد على خياله وابتكاره، وجونسن يرتكز على علمه بأصول الفن القديم، وشيكسبير يصور الإنسانية أينما كان الإنسان وأَنَّى كان، أما جونسن فيصور شذوذ السلوك في رجال عصره؛ فكانت نتيجة هذا أن أصبح شيكسبير شاعر العصور كلها، وبات جونسن

---

[١٩٤] Sejanus, his fall.

[١٩٥] Catiline’s Conspiracy.

ذكرى تتردد على صفحات التاريخ الأدبي، ولئن كنا نذكر «جونسن» اليوم، فإنما نذكره بقصائده الغنائية أكثر مما نذكره لمسرحياته.

ننتقل الآن إلى «المقَنَّعات»،[١٩٦] التي كان لجونسن فيها باعٌ طويل، و«المقَنَّعَةُ» هي تطور حفلات الرقص والمرح التي كانت تحدث في قصور الملوك والأمراء، والتي كان الراقصون فيها يتنكرون بأقنعة يسترون بها أنفسهم ليزيدوا من مرحهم وسرورهم، ثم تطورت حفلة الرقص والموسيقى، وأصبحت فصلًا تمثيليًّا رمزيًّا يقوم بتمثيله الأمراء والأشراف أنفسهم ترويحًا لأنفسهم، وكانوا عادة يلبسون في تلك الفصول التمثيلية أفخر الثياب وأشدها زخرفةً وبريقا، على أن التمثيل كان يلازمه غناء وموسيقى وشعر ورقص، والمنظر المزخرف في هذه المقنعات كان أهم الجوانب، أما التمثيل نفسه فشيءٌ عرضيٌّ طفيف، والمقنعة لا تزيد على فصلٍ تمثيلي، وتختلف عن الفصول التمثيلية العادية في أنها شيء يراد به التسلية الخاصة داخل القصور.

كانت «المقنَّعةُ» — إذن — من عمل رجلَين: رَسَّام يقوم بالزخرف والتزويق، وشاعر ينشئ الغناء والحوار، وكان الرسَّام أهمَّ الرجلين، ثم أخذت مكانة الشاعر تزداد في «المقنَّعة» شيئًا فشيئًا، ومكانة الرسَّام تتضاءل شيئًا فشيئًا، حتى كادت تصبح المقنعة أدبًا خالصًا، وكان ذلك على يدَي «بِنْ جونْسُنْ» وإن نبأً طريفًا ليُروى عن عراكٍ نشب بين جونسن وبين رسَّامٍ يزخرف مناظر المقنعات على أيهما أهم وأنفع، وكانت نتيجة المعركة وبالًا على الشاعر؛ لأنه طرد من القصر على أثرها، ولم يعد يكلف بكتابة المقنعات للقصر. وعلى كل حال فقد جاءت الحرب الأهلية في إنجلترا عام ١٦٤٢م، فقضت على بهجة القصور وترفها، فوقع ذلك على «المقنعة» موقع الضربة القاضية، فزالت من الوجود أو كادت، ولم نعد نسمع بها إلا عند «مِلْتنْ» إذ كانت له «مقنعةٌ» مشهورةٌ رائعة عنوانها «كومَسْ».[١٩٧]

ولا ينافس «بن جونسن» في هذا اللون الأدبي منافس لا في القدر ولا في المقدار، ومن مقنَّعاته المشهورة «عودة العصر الذهبي» و«مقنعة البُوم» و«مقنعة الملكات». وفي تمثيل هذه الأخيرة اشتركت زوجة الملك جيمس الأول.

---

[١٩٦] Masques.

[١٩٧] Comus.

أما في الشعر الغنائي فقد تجد من يساويه جودةً، ولكنك لا تكاد تجد من يفوقه في الأدب الإنجليزي كله، وأشعاره الغنائية منثورة هنا وهناك في رواياته ومقنعاته، وفي دواوين شعره.

ومن آثار جونْسُنْ قليل من النثر أهمه كتاب عنوانه «مستكشفات في الإنسان والمادة» وأسلوبه فيه واضحٌ محكم يشبه نثر «بيكُنْ» من بعض الوجوه.

(٥-٢) فرانسز بومنت Francis Beaumont (١٥٨٤–١٦١٦م) وجون فلتشر John Fletcher (١٥٧٩–١٦٢٥م)

«بومُنْت» و«فِلِتْشَرْ» صديقان تعاونا في تأليف المسرحيات معًا على نحوٍ يندر وجوده في تاريخ الأدب، بحيث لا تستطيع أن تذكر أحدهما غير مقرون بزميله، وقد مزجا نفسيهما مزجًا يعسر معه — أو قل يستحيل في كثيرٍ من المواضع — أن تفصل إنتاج الواحد عن إنتاج أخيه.

أما «جون فلتشر» فسليل أسرة عرفت بميلها إلى الأدب، وقد تلقَّى تعليمه في إحدى كليات كيمبردج، كان أبوه عميدًا لها، وبدأ يكتب للمسرح وهو في عامه السابع والعشرين، وكان حتى في محاولاته الأولى شريكًا لزميله «بومنت».

وكذلك نشأ بومنت — كزميله — في أسرةٍ طيبة عرفت بنزعة أفرادها إلى الدراسة الأدبية، وتعلم «بومنت» في أكسفورد، وكان ذا مال موروث، وهنا يختلف عن أكثر زملائه من كتَّاب المسرحية، فلم يكن — مثلهم — مضطرًّا إلى الكتابة ليكسب القوت.

عاش الصديقان متلازمَين متحابَّين متعاونَين، والرأي السائد بين مؤرخي الأدب الإنجليزي هو أن «بومنت» كان صاحب النقد والتوجيه، وكان «فلتشر» صاحب الخَلْق والإبداع، ذلك يرسم الخطة ويصلح فيها، وهذا يبتكر لها وينشئ.

ومات بومنت عام ١٦١٦م، فلبث زميله تسع سنوات ينتج وحده، وقد استطاع النقاد أن يميزوا الشطر الأعظم من هذا الإنتاج الفردي. فأما المسرحيات التي تنسب إلى الكاتبيْن معًا، مضافًا إليها ما انفرد كلٌّ منهما بكتابته، فتزيد على الخمسين، أهمها «فيلاستر»[١٩٨]

[١٩٨] Fhilaster.

و«مَلِكٌ ولا مَلِك»[١٩٩] و«السيدة المُزْدَرِية»[٢٠٠] و«فارس مالطة»[٢٠١] و«مأساة عذراء»[٢٠٢] و«فارس المدق المحترق».[٢٠٣] وحسبنا واحدة من هذه نسوقها إليك مثالًا.

«فيلاستر» ملهاةٌ مأساة بطلها ولي العهد لعرش صقلية الذي كان قد اغتصبه «ملك كالابريا»، وقد سمح لولي العهد الشرعي فيلاستر أن يقيم في قصر الملك الغاصب، فأحب «أرثيوزا»[٢٠٤] ابنة الغاصب وأحبَّته، لكن «فارامُنْد»[٢٠٥] أمير إسبانيا ينشد زواجها. وكان لأحد رجال البلاط ابنة اسمها «يوفرازيا»[٢٠٦] أحبت فيلاستر، لكنها علمت أنه حبٌّ لا أمل فيه، فتنكَّرت في زي غلام، والتحقت بخدمة حبيبها، فقدمه فيلاستر هدية إلى حبيبته «أرثيوزا»، وكان فارامُنْد — الأمير الإسباني الذي يريد الزواج بأرثيوزا — يمتع نفسه بمعاشرة امرأة شهدت الأميرة المخطوبة ذات مرة، وهي على صلة تدعو إلى الريبة مع غلامها «بلاريو» — وبلاريو هو في حقيقته الفتاة المتنكرة — فوشت بها.

وصدَّق فيلاستر الوشاية وغضب لحبه الجريح، فطعن «أرثيوزا» وغلامها «بلاريو» في آنٍ معًا، وعندئذٍ تقدم «بلاريو»، فأعلن أنه هو الذي كان يريد اغتيال مولاته أرثيوزا، وإنما فعل ذلك — أو على الأصح فعلتْ ذلك — ليدرأ الخطر عن الحبيب فيلاستر، الذي في سبيل حبه تنكَّر وانخرط في زمرة الخدم، لكن ذلك أضره ولم ينفع الحبيب؛ إذ قُدِّم كلاهما إلى الجلاد ليحزَّ رأسيهما، الأول لاعترافه بالجريمة، والثاني للريبة القوية التي حامت حوله، وهنا التمست «أرثيوزا» أن تقام سَجَّانة عليهما ما دامت الجريمة كانت موجهة إليها، ثم ما هي إلا أن أعلنت «أرثيوزا» أباها الملك الغاصب أن سجينها فيلاستر هو زوجها، فاستشاط الملك غضبًا، وأراد أن يسرع إلى قتله، فثار الشعب لينقذ ولي عهده الشرعي، ولم يجد الغاصب بُدًّا من إطلاق سراح فيلاستر لتهدأ ثائرة الشعب، وتزوج من الأميرة أرثيوزا، وطرد خطيبها فارامُنْد من القصر، أما «بلاريو» — الفتاة المتنكرة — فقد

[١٩٩] A King and No King.

[٢٠٠] The Scornful Lady.

[٢٠١] The Knight of Malta.

[٢٠٢] The Maid's Tragedy.

[٢٠٣] The Knight of the Burning Pestle.

[٢٠٤] Arethusa.

[٢٠٥] Fharamond.

[٢٠٦] Euphrasia.

أصرَّ الملك على أن ينتقم منه لما قيل عن علاقته بابنته، وأمر به أن تُنْضَى عنه ثيابه ليلقى عذابه، وهنا لم تجد الفتاة بُدًّا من إعلان سرِّها، فاهتز الجميع من فرح لكذب الوشاة، وقال فيلاستر: خبِّريني فيم التنكر في زي الرجال؟

فأجابته: «لطالما تحدث أبي عن نبلك وفضلك، فلما ازددت دراية وفهمًا تمنيت أن أرى رجلًا موضع هذا الثناء، لكن تلك الأماني لم تكن حينئذٍ إلا اشتياق فتاة لم يكد ينشأ حتى يزول، ثم كان أن جلستُ يومًا إلى النافذة أسرح الفكر في المروج، فأبصرت من ظننتُ إلهًا — لكنه أنت — يدخل بابنا، عندئذٍ طار مني دمي، ثم عاد إليَّ، كأنما نفثته من بدني، ثم امتصصته في عروق بسرعة الشهيق والزفير، وهنا نوديتُ في سرعة لأحييك، فما أظن إنسانًا ارتفع من حظيرة الأغنام إلى حيث الصولجان قد أحسَّ بنفسه يصعد في فكره كما أحسستُ عندئذٍ، وسمعتك تتكلم فأين من كلامك الغناء! فلما مضيتَ عنا عدتُ إلى قلبي أُسائله: ماذا أثاره وحرَّكه؟ فوجدته الحب وا أسفا! لكنه الحب الذي لا تشوبه من الشهوة شائبة؛ لأنني لو استطعت أن أعيش إلى جوارك لكان في ذلك بغيتي، ولهذا أوهمت أبي النبيل برحلةٍ مزعومة، وارتديت ثوب غلام …»

على أن أشهر ملاهيهما وأجودها هي ملهاة «فارس المدقِّ المحترق» التي يسخران فيها من حب أهل لندن لأوضاع الفروسية وتقاليدها.

وبعد «بومنت» و«فلتشر» جاء كاتبٌ واحد للملهاة يستحق أن يذكر وهو «ماسِنْجَرْ» Massinger (١٥٨٣–١٦٤٠م)، وكاتبٌ واحد للمأساة وهو «وِبِسْتَرْ» Webster (١٥٨٠–١٦٢٥م تقريبًا).

إن كل حركةٍ أدبية تسير في طريقٍ مرسوم منذ نشأتها حتى نهايتها، فتبدأ بتمهيد يتلوه اطراد في الصعود يتلوه نضج وازدهار، ثم تأخذ في تدهورٍ وانحلال، وهكذا كانت المسرحية في إنجلترا في عهد اليصابات وما بعده، بدأت تمهد لنفسها في كتَّاب المسرحية في عصر النهضة من أمثال «ساكفيل» و«نورتُنْ»، ثم اطرد صعودها على أيدي «فطناء الجامعة»، ثم بلغت نضجها وازدهارها عند شيكسبير، وبعدئذٍ شرعت عوامل الضعف تدبُّ فيها عند «جونْسُنْ» و«بومُنْت وفلِتْشَرْ»، وكان انحلالها بطيء الخُطى أول الأمر، حتى إذا ما انتصف القرن السابع عشر كان الفساد قد تطرق إلى المسرحية من نواحيها كلها، بحيث لم يكن ثمة منها ما يستحق أن يُمَثَّل حين امتدت يد «المتزمِّتين» الدينيين إلى المسرح بالإغلاق.

الفصل السابع

من شيكسبير إلى ملتن

(١) الشعر

كان للشعر في عصر اليصابات نغمةٌ غنائيةٌ حلوة الإيقاع، وكان يجري في سلاسةٍ طبيعية لا صنعة فيها ولا تكلف، فجاء رشيقًا خفيفًا تقرؤه فتحسب الشاعر قد أرسله من فوره إرسالًا لا عناء فيه.

وكان من الطبيعي إذا ما انقضى ذلك العصر الزاهر أن تنهض جماعة من شباب الشعراء، فتزعم أنها قد سئمت ذلك الضرب من الشعر الذي يجري في يد الشاعر في هوادة ورفق، لذلك قام «دَنْ» وأتباعه فغيروا أوضاع الشعر في عصر اليصابات، رأوا في الشعر الأليصاباتي إفاضة في القول، فاستبدلوا بها في شعرهم إيجازًا واقتضابًا، ورأوا في الشعر الأليصاباتي صورًا واستعاراتٍ مستقيمةً لا عوج فيها ولا التواء، فاستبدلوا بها مقارنات بين الأشياء فيها عنصر الغرابة والمباغتة والدقة، ورأوه شعرًا وصفيًّا فاستبدلوا به شعرًا يحلِّل، وأَلْفوا شعراء عصر اليصابات يسودهم الفرح بالدنيا والإقبال عليها في تفاؤل، فآثروا هم صبغة الجد والتشاؤم والإغراق في التفكير الديني، وكان الشعراء في عهد اليصابات متشابهين في الروح والأسلوب، حتى ليتعذر أن يُميَّز شاعرٌ من شاعر، أما هذه الطائفة الجديدة التي أعقبتهم فَنَمَتْ في أفرادها الروح الفردية، وأصبح لكلٍّ منها طابعٌ خاصٌّ يتميز به.

تلك هي الجماعة من الشعراء التي أطلق عليها «الدكتور جونْسُن» اسم «الشعراء الميتافيزيقيين» (شعراء ما وراء الطبيعة)، فأصبح هذا الاسم دالًّا عليها في تاريخ الأدب. ولعل السبب في إطلاق هذا الاسم على «دَنْ» وأتباعه الذين عاشوا في النصف الأول من القرن السابع عشر هو أنهم كانوا ينشدون المعاني الغريبة، ويستخدمون عقولهم

ويؤثرون الفكرة العميقة، ويتجهون بمجهودهم العقلي والخيالي نحو التأمل في ذات الله، وفي علاقة الإنسان به، فكان شعرهم مما يصح أن يسمى شعرًا دينيًّا.

ولنتناول هذه الجماعة الميتافيزيقية بشيءٍ من التفصيل:

(١-١) جون دن John Donne (١٥٧٣–١٦٣١م)

هو مؤسس «المدرسة الميتافيزيقية» في الشعر الإنجليزي وأعظم شعرائها. ويمكن تقسيم شعره إلى شعرٍ غزلي يمتد منذ بدأ ينشئ الشعر، وهو في عامه العشرين، حتى بلغ من عمره الثامنة والعشرين، وشعرٍ ديني سبقته بعض القصائد التي يسودها عمق التفكير.

أما قصائده الغزلية، فكانت قبل زواجه تختلف عنها بعده، فهي قبل الزواج تنم عن الشاب الذي غلبته الحواس، فأرخى لنفسه العنان في شهواته وعواطفه، دون أن يكون له من ضميره رادعٌ زاجر، ثم أصبح غزله بعد الزواج أعفَّ وأطهر، ولئن كان بين المرحلتين صفةٌ مشتركة، فهي الإخلاص في التعبير.

وتنقضي فترة الغزل في شعره لتبدأ المرحلة التمهيدية لشعره الديني، نعني مرحلة التأمل العميق، وأهم قصائده فيها قصيدة «ترقي الروح»[١] وقصيدة «تشريح العالم»،[٢] ففي القصيدة الأولى يتتبع خطوات الترقي لروح يفرض وجودها في تفاحة حواء، فيتعقبها في النبات، ثم في الحيوان، حتى يبلغ بها أعلى مراحلها في الإنسان، وفي القصيدة الثانية يستأنف مسير الروح من هذا العالم إلى العالم الآخر.

وتجيء بعد ذلك مرحلة شعره الديني الذي يسجل فيه خطرات حياته الروحية، فتراه يسبح بفكره الدقيق النافذ وخياله القوي المشتعل في مشكلات الكفر والإيمان، فهو آنًا خاضع لله العلي خضوعًا لا ثورة فيه:

رباه يا جامع الثالوث حطم فؤادي.

* * *

اطرحني أرضًا، ثم عَلَيَّ بقواك
تمزيقًا وتحطيمًا وإحراقًا، لتصوغني من جديد
لعلني بذلك أنهض وأستقيم على قدمين.

---

[١] The Progress of the Soul.

[٢] The Anatomy of the World.

وهو آنًا يقف ليتساءل: «إذا لم تكن الأفاعي الحاقدة حقيقة بلعنة الله، فماذا أكون؟»

ويتميز شعر «دَنْ» في هذه المرحلة الدينية — فضلًا عن خصائصه العقلية والعاطفية والخيالية التي أشرنا إليها — بالغموض والمفارقة والعنف، فغموضه راجع إلى أن أفكاره أعمق مما تستطيع الألفاظ أن تعبر عنه في يسرٍ وطلاقة، أضف إلى ذلك محاولته الإيجاز وعدم الإسراف في استخدام الكلمات مما يزيده غموضًا، والمفارقة في قصائده كثيرًا ما تبلغ حدًّا ينبو بها عن الذوق، فتبدأ القصيدة رخيَّةً جميلة لتنتهي وعرةً غامضة. أما عنف عباراته فكثيرًا ما يكون حسنة في شعره، وذلك حين يكون انسجامٌ بين تلك العبارة القوية المفاجئة الشاذة وبين فكره القوي وعاطفته المحتدمة.

وهاك بعض أمثلة من شعره:

الرسالة

رُدِّي إليَّ عينيَّ اللتين طال بهما الضلال،
واللتين — وا حسرتى — أسرفتا في النظر إليك،
لكن إن كانتا قد تعلمتا السوء حيث كانتا
فعرفتا الأساليب المفتعلة،
ومارستا العواطف المبتذلة،
بحيث أصبحتا
بالذي منك تعلمَتا؛
لا تصلحان للبصر السليم، فاحفظيهما لديك،
ردي إليَّ وديع قلبي من جديد،
الذي لم تكن دنَّسته الأباطيل،
لكن إن كنتِ قد عَلَّمِتِه
أن يكون في الجد
ما يكون في الهزل،
وأن يكون مخْلِفًا حانثًا
في الحلف والوعد؛
فاحفظيه لا ترديه، إنه لم يعد قلبي.

* * *

ومع ذاك فردِّي إليَّ قلبي وعينَيَّ؛
لعلي أرى وأعلم ما تكذبين عليَّ،
أو لعلي أضحك وألهو
حين تكتئبين،
وحين تضعفين فتنشدين؛
تنشدين زميلًا
فلا تجدين زميلا،
أو حين تبدين ما يبدو منك اليوم من زيف.

ومن شعره:

أيتها الألفاظ! لشدَّ ما بك من ضعفٍ وضيق،
فهيهات أن ننفث فيك كروبنا، إن عظائم الكروب لا تتكلم،
فلو استطعنا أن ننفث التنهد نبراتٍ، والبكاء كلماتٍ
لقَلَّ الكربُ وامَّحى؛ لأن له في العبرات مخرجًا.
إن القلوب الحزينة كلما بدا حزنها ضئيلًا كان حزنها جسيمًا
— كما يزداد صمت المجرم أمام القضاء كلما ازداد وزرًا —
لا لأن القلوب الحزينة لا تدرك حالها ولا تشعر به،
بل لأن شدة الإحساس قد أفقدتها الرجاء.

ومن شعره الديني:

ترنيمة إلى الله

أفتغفر لي يا رباه الخطيئة التي بها بدأت،
والتي وإن اقتُرفت قبل وجودي فهي خطيئتي؟
أفتغفر لي يا رباه تلك الخطيئة التي في لوثها أخوض،
وما أزال فيها أخوض، وإن كنت لا أنفكُّ نادمًا؟
إنك إن غفرت لي، فلم تغفر؛
لأن وزري غيرها كثير.

* * *

أفتغفر لي يا رباه تلك الخطيئة التي استملْتُ إليها سواي؛
فزل فيها، فجعلتُ لهم من خطاياي أبوابًا منها يدخلون؟
أفتغفر لي يا رباه تلك الخطيئة التي اجتنبتها
عامًا أو عامين، لكني تدنست بها عشرين عامًا؟
إنك إن غفرت لي، فلم تغفر؛
لأن وزري غيرها كثير.

* * *

إن من خطاياي الخوف، فأخشى أنني إذا ما أتممت
غزْلي حتى آخر خيوطه، فنيتُ على الشاطئ،
فأقسم لي بنفسك أن يضيء «ابنك» عند موتي
كما يضيء الآن ولن يزال يضيء إلى يوم الدين.
فإن فعلت هذا، فقد فعلتَ كل شيء؛
فلن أخشى بعد ذلك شيئًا.

ذلك هو «جون دَن» زعيم «المدرسة الميتافيزيقية» في الشعر. وكان له أتباع نكتفي بذكر أسمائهم مقرونة بنماذج من شعرهم، لعلنا بذلك نلقي ضوءًا أقوى على اتجاهات الشعر الميتافيزيقي الذي أعقب شعراء عصر اليصابات. فمن هؤلاء الأتباع «جورج هربرت»[٣] (١٥٩٣–١٦٣٣م)، ومن خير شعره قصيدة عنوانها «الفضيلة»:

أيها النهار الجميل الذي اجتمع له السكون والإشراق وعليل الهواء،
كأنك يوم عُرْس للسماء والأرض،
إن الندى سيبكيك حين تنقضي عند إقبال المساء؛
لأنك عندئذٍ لا بد أن تموت.

* * *

أيتها الوردة الجميلة التي أرى صبغتها — من غضبٍ وإقدام —
تأمر المحدِّق الجريء أن يغضَّ من عينيه،

٣ George Herbert.

إن جذورك ما تزال أبدًا في قبرها،
ولا بد لكِ يومًا أن تموتي.

* * *

أيها الربيع الجميل الذي تملؤه جميل الأيام والورود،
كأنك الصندوق امتلأت جنباته بالحلوى صنوفًا،
إن أنغامي لتنبئني أن لأيامك أجلًا عنده تزول،
ولا بد لكل شيءٍ يومئذٍ أن يموت،

* * *

إلا نفسًا رضيَّةً فاضلة
فلن تفنى كأنما هي الخشب تجمَّدَ من تغير الأجواء،
فلو رُدَّ العالم كله فحمًا هشيمًا
لظلت وحدها قائمة.

ومن رجال هذه المدرسة «رتشرد كراشو»[٤] (١٦١٣–١٦٤٩م) الذي يطلق لنفسه العنان في تصوراته الميتافيزيقية متابعًا في ذلك «دَنْ» و«هربرت»، وله في الشعر الديني قصائدُ غرٌّ جياد.

قال في قصيدته «القديسة تريزا وقلبها المشتعل»:[٥]

أنت يا وليدة الشهوات التي لم تفزع،
نشدتك كلَّ ما تملكين من أنوارٍ ونيران،
نشدتك كل ما فيك من قوة النَّسْرِ ورقة الحمائم،
نشدتك كل ما لقيتِ في الحب من حياةٍ وموت،
نشدتك ساعاتٍ طوالًا أَنْفَقْتِها من نهارك في التأمل،
ثم نشدتك ساعاتٍ أطول منها ظَمِئْتِ فيها للحب،
نشدتك تلك القبلة الأخيرة وما لها من مُلْكٍ عريض،

---

[٤] Richard Crashaw.

[٥] Flaming Heart of St. Teresa.

نشدتك كل ما لك من كئوس أُتْرعتْ بالشهوة الحامية،
نشدتك جرعةً من ذوب النار ارتشفتُها ذاك الصباح،

* * *

لا تبقي مني على شيء،
دعيني أطالع سيرتك؛
كي أُفني ما بقي لي من حياتي!

ومن شعره:

العَبْرة

أي ماري الجميلة، وما ذلك الشيء الوضيء اللامع
الذي تسفحه عيناك الجميلتان؟
إنه جذوةٌ مبتلة،
إنه ماسة من ماء.
ولعل منها ما قال القائلون:
«ماء الماسة.»

* * *

كلا، فما هي بعَبْرة
إنها نجم على وشك السقوط
من فلكها، وعينك ذاك الفلك،
سوف تنحني لها الشمس لتعلو بها،
وستختال أخت الشمس بها كبرياء؛
إذ تحلِّي أذنها بجوهرة سقطت من عينك.

ومن رجال المدرسة الميتافيزيقية أيضًا «هنري فوجَنْ»[٦] (١٦٢٢–١٦٩٥م)، ومعظم قصائده الجيدة دينيُّ الموضوع والروح، ومن خيرها قصيدته «العودة»[٧] التي يتمنى فيها

[٦] Henry Vaughan.

[٧] The Retreat.

أن يرتد طفلًا صغيرًا لا يدور في خلده إلا أفكارٌ طاهرة. فالطفل في استطاعته أن يرى لمحة من وجه الله، حين ينظر إلى سحابةٍ أو زهرة. إن الناس قد يتمنون السير إلى الأمام، أما الشاعر في هذه القصيدة فيود أن تسير به الأيام إلى الوراء؛ ليعود إلى حيث الطهر والنقاء.

وكذلك تستطيع أن تسلك في جماعة الميتافيزيقيين من أتباع «دَنْ» «إبراهام كاولي»[٨] (١٦١٨–١٦٦٧م)، ولو أنه في الحقيقة مرحلة انتقال بين هذه الجماعة وبين طائفة من الشعراء أعقبتها تؤثر الأوضاع القديمة التقليدية. وسنحدثك عنها بعد قليل.

اقرأ له هذه الأبيات التي تدل على نزعته الميتافيزيقية القوية التي تتعلق بالمقارنات العجيبة والتشبيهات التي تستوقف القارئ بغرابتها:

الحب في عينَيها المشمستَين

الحب يمرح في عينيها المشمستين ليصطلي الدفء فيهما،
الحب يمشي في المتاهات الممتعة التي في ثنايا شعرها،
الحب ما ينفك شاردًا على كلتا شفتيها،
وهنالك يبذر ثم يحصد ألوف القُبَل،
الحب دَوْمًا يُرى في ظاهر أجزائها طرًّا،
ولكنه — أواه — لم ينفذ إلى دخيلتها أبدًا.

ومن لطيف شعره:

النفس

لو أن عينيَّ يومًا أعلنتا
أن شيئًا في جمالك قد رأتا،
أو زعمتْ أذناي أن صوتًا سوى صوتك
فيه من الموسيقى لحنٌ مثل لحنك،
أو أنني استمرأت شيئًا في الطعمِ

---

[٨] Abraham Cowley.

فوجدته في حلاوة قبلةٍ منك على فمي،
أو حاسةُ اللمس مني ضَلَّتْ سبيلًا
فظنَّت سواك بضًّا جميلًا!
لو كان ما به الربيع يزدهر،
أو ما يرسله الشرق من صيفٍ عطرْ؛
يستطيع أن يقنع شَمِّي
بالأريج غيرَ أنفاسكِ أن يُسَمِّي،

* * *

لحقَّ عليَّ أن تراني تافهًا عيناكِ
كما أرى كلَّ شيء تافهًا إلاكِ.

وبينما كانت «المدرسة الميتافيزيقية» بمثابة رد فعل أعقب عصر اليصابات، فحلَّ فيها التصنُّع وغرابة المقارنة والتشبيه محل النغمة الطبيعية في عصر اليصابات، وأنشأت قصائدها في الدين بعد أن كان الشاعر الأليصاباتي وثني النزعة، يسترعي انتباهَه الشيءُ الجميل؛ نقول بينما كانت «المدرسة الميتافيزيقية» سائرة في طريقها الذي أوضحنا، نشأت في إنجلترا طائفةٌ أخرى من أصحاب الشعر الغنائي في النصف الأول من القرن السابع عشر، تحتفظ بالروح الشعرية الغنائية التي عهدناها في عصر اليصابات من حيث الطلاوة والطلاقة والتدفق، لكنها تختلف عن عصر اليصابات في شدة عنايتها بالصقل والتجويد، فكأنما كان الشعر الغنائي في عصر اليصابات ينبوعًا يتفجُّر منه الماء بطبيعته. وشعر هذه الطائفة آلةٌ صناعيةٌ مركبة تستخرج الماء، كلاهما ينساب منه الشعر سلسًا رشيقًا، لكن الشاعر الأليصاباتي ينشده بغير نَصَبٍ أو عناء، والشاعر من هؤلاء يبذل في إخراجه مجهودًا مضنيًا.

وكان على رأس هذه الطائفة «بن جونْسُنْ» الذي قدمناه في ختام الفصل السابق، ومن شعره:

إلى سيليا

لا تسقيني الخمرَ إلا بعينيكِ،
وسأجعل لهما من ناظري رهينة،
أو اتركي لي في الكأس قبلة،

فلن أنشد بعد ذاك شرابًا،
إن ما بالروح من ظمأ
إنما يرويه خمرٌ إلهية،
ولكني لو أعطيت من خمر الأرباب ما أشتهي
ما رضيت بها عن خمر عينيك بديلًا.

* * *

لقد بعثت إليك منذ قريب بإكليلٍ من الورد،
ولن يزيد ذلك من قدرك
بقدر ما يفسح للورد من أمل،
فأملها ألا يصيبها لديك ذبول،
لكنك نفثت في الإكليل أنفاسا،
ثم أرجعتِه إليَّ،
ومنذ ذلك الحين والورد ينمو ورسل عبقًا،
وما ذاك — وربي — من الورد، إنما هو من نفثتك.

ومن أغانيه الرائعة التي وردت في روايته «إبكين، أو المرأة الصامتة» هذه الأغنية:

تأنَّقي ما شئتِ، والبسي ما شئتِ،
كأنما أنت إلى وليمة ذاهبة،
تزيَّني بالمساحيق ما شئت، وانثري من العطر ما شئتِ،
فأنا زعيم لك، سيدتي
أنكِ وإن أتقنتِ الفنَّ فأخفيت أسبابه،
فليس ذاك جمالًا وليس ذاك كمالًا.
أعطيني جميل الملامح، ثم أعطيني صبوح المحيَّا،
مما يجعل البسيط جميلًا،
إن الثوب ترسلينه إرسالا والشَّعْرَ تهملينه إهمالًا،
فمثل ذاك الإهمال الجميل أشدُّ سحرًا لنفسي
من خوادع الجمال المصنوع كلها،
فهذه تستوقف عينيَّ ولا تستهوي فؤادي.

وكان روبرت هِرِكْ[٩] (١٥٩١–١٦٧٤م) أنبغ «أبناء بِنْ» — كما كان يطلق على أتباع «بِنْ جونْسُنْ» — وقد تغزَّل في جمال الجسد وافتتن بجمال الريف وأحب الأزهار. ومن جيد شعره:

إلى أزهار النرجس

أيها النرجس إنَّا لنبكي إذ نراك
تمضي إلى الفناء وشيكا،
ها أنت ذا تمضي والشمس التي بكَّرت في شروقها
لم تبلغ بعدُ في السماء أوجها.
قف، قف،
حتى ترى النهار المسرع في خطاه
قد تقضَّى.
قف، حتى نغني أنشودة المساء،
فإذا ما أَدَّينا الصلاة معًا
فسنمضي معك إلى حيث تريد.

* * *

إن آجالنا لتماثل أَجَلَكَ في القِصَر،
وربيعنا ينقضي في سرعة ربيعك،
وننمو مسرعين كما تنمو، ثم نفنى
كما تفنى أنت وتفنى سائر الأشياء،
إنَّا لنقضي
كما تنقضي ساعاتك،
ثم نذبل ونذوي
ونمضي كما تمضي أمطار الصيف،
أو كلآلئ النَّدى في الصباح؛
فنذهب ولا نئوب.

---

[٩] Robert Herrick.

ومن «أبناء بِنْ» — كذلك — «رتشرد لَفْلِيس»[١٠] (١٦١٨–١٦٥٨م) الذي كان مشايعًا للملك فأوذى في سبيله. ومن جميل شعره قصيدة يوجهها إلى حبيبته وهو ذاهب إلى حومة القتال، فيقول فيها إنه ليعدُّ بغير قلبٍ إذا هو خَلَّف حبيبته وذهب إلى القتال، لكنه إذا لم يكن محبًّا للشرف فليس هو جديرًا بحبها.

وسُجِنَ الشاعر في سبيل الملك، فكتب إلى حبيبته من السجن يقول:

ليس السجن جدرانًا من صخور،
وليس القفص قضبانًا من حديد،
فتلك عند العقول الهادئة البريئة
كصوامع الرهبان،
فلو كنت في حبي حرًّا،
ولو كنت في نفسي طليقًا،
فذاك ما أبغي، فلا يعرف مثل هذه الحرية
إلا الملائكة التي تحلق في أجواز السماء.

(٢) النثر

لئن بلغت آيات العصر الأليصاباتي في الشعر والمسرحية من الروعة ما لا يكاد يدنو منها منافس في سائر العصور، فقد كان النثر في ذلك العصر معيبًا لا يؤدي رسالته على الوجه الأكمل. ولعلك تذكر خصائص الأسلوب «اليوفيوزي» الذي ساد عندئذٍ، والذي ينمق العبارة ويزخرفها، كأنما نسي معه الكاتب أنه ناثر؛ فراح يثقل عبارته بخصائص الشعر، أو ما خيل إليه أنه من خصائص الشعر، فجاءت كتابته لا هي بالشعر الصحيح ولا هي بالنثر الصحيح.

وجاء النصف الأول من القرن السابع عشر فتقدم النثر خطوة نحو النثر بمعناه الحديث، وذلك على يدي «بيكُن»،[١١] وإن كان ذلك التقدم لم يَخْلُ من علامات انتكاس

---

[١٠] Richard Lovelace.

[١١] Bacon.

ورجعية، فلبث «براون»[١٢] و«بيرتُنْ»[١٣] و«مِلْتُنْ» يكتبون العبارات الطويلة الملتوية جريًا على أوضاع القديم.

وكما لاحظنا في الشعر أن شعراء العصر الأليصاباتي تشابهوا حتى تتعذر التفرقة بينهم، أما مَنْ جاءوا بعدهم في النصف الأول من القرن السابع عشر، فقد تحددت شخصياتهم، وأصبحت لهم خصائصهم المميزة، فكذلك نلاحظ في النثر. فهيهات أن تفرق بين نثر كتبه «للي»،[١٤] ونثر كتبه «سدني» — مثلًا — لكنك تستطيع بعد دراسةٍ وجيزة أن تميز نثر بيكُنْ، فلا تخلط بينه وبين نثر «بيرتُنْ» أو «براون» ممن أعقبوا عصر اليصابات.

ونحن نصور لك في إيجاز أعلام النثر في الفترة التي نؤرخها من شيكسبير إلى مِلْتنْ، أي النصف الأول من القرن السابع عشر.

(٢-١) فرانس بيكن Francis Bacon (١٥٦١–١٦٢٦م)

ولد «بيكُنْ» في الثاني والعشرين من شهر يناير سنة ١٥٦١م في مدينة لندن، من كريمةٍ مجيدة، فقد كان أبوه السير نكولاس بيكُنْ يتربع في منصبٍ من أسمى مناصب الدولة، وكان نابغًا نابهًا ذائع الصيت واسع الشهرة، فإن يكن قد خَفَتَ اسمه فما ذاك إلا لأن ذكر ابنه قد طغى عليه فبدده في ظلاله، فكأنما كانت أسرة بيكُنْ تسير نحو العبقرية صاعدة جيلًا بعد جيل، حتى بلغت الذروة في فرانسس بيكُنْ. وكانت أمه سليلة بيتٍ عريق، حصَّلَتْ من العلم وأصول الدين قدرًا محمودًا، فأخذت ترضع ابنها من علمها الواسع، ولم تدخر وسعًا في تنشيئه وتكوينه منذ نعومة أظفاره لتخرج منه رجلًا قويًّا. ولما بلغت سنُّه الثانية عشرة أرسل إلى جامعة كيمبردج، حيث لبث أعوامًا ثلاثة ترك الجامعة بعدها ساخطًا ناقمًا على مادة التدريس وطريقته على السواء، فقد كره ذلك الجدل الفارغ العقيم، الذي لا ينتهي في أغلب الحالات إلى شيءٍ ذي غناء.

وما بلغ السادسة عشرة من عمره، حتى انخرط في سلك الوظائف السياسية، فعين في السفارة الإنجليزية في فرنسا، ولبث هناك عامَين، ثم باغته القدر بموت أبيه، فعاد

[١٢] Browne.

[١٣] Burton.

[١٤] Lyly.

مسرعًا إلى لندن. وما هو إلا أن أخذت مواهبه الأدبية في الظهور والذيوع، فانتخب عضوًا في مجلس النواب، وسرعان ما جذب إليه الأنظار لبلاغته الساحرة وبيانه الخلاب.

ولما كان عام ١٥٩٥م، أهداه صديقٌ له معجبٌ بنبوغه، هو الأيرل إسكس[١٥] ضيعةً واسعة درَّت عليه ثروةً طائلةً عريضة هيأت له أسباب الترف والنعيم، وكانت هذه الهبة العظيمة من ذلك المحسن الكريم جديرة أن تأسر بيكن، ولكن حدث لهذا الصديق أن فترت بينه وبين الملكة اليصابات ما كان بينهما من روابط وصلات، واستحكمت بينهما الخصومة واشتد النفور، فدبر إسكس هذا مؤامرةً خفية يريد بها أن يزجَّ الملكة في ظلمات السجن، ثم يرفع إلى العرش ولي عهدها، وكاشف بيكُنْ بما صحت عليه عزيمته، وهو لا يشك في أنه إنما يكاشف صديقًا مخلصًا، ولكنه لشدَّ ما دهش حين أجابه بيكُنْ باحتجاجٍ صارخ على هذه الخيانة الشائنة ضد مليكة البلاد، وبإنذاره أنه سيؤثر ولاءه للملكة على عرفانه للجميل. ومضى إسكس في مؤامرته، وحشد جيوشًا سار بها إلى لندن، لكنه هُزم وقُبض عليه، وكان بيكُنْ عندئذٍ في أكبر مناصب القضاء، فلم يتردد في اتهام الرجل الذي أكرمه وأحسن إليه، حتى حُكم عليه بالإعدام.

واتُّهم بيكن في أخريات حياته بالرشوة، واستدان وعجز عن الوفاء بدينه. وهكذا خالطت تلك العظمة عناصر الضعف والضَّعة، وحقَّ لبوب أن يقول عنه بيته المشهور:

إنه أعظم وأحكم وأخس إنسان بين البشر.

كان «تقدم العلوم»[١٦] في طليعة الإنتاج الأدبي لبيكُنْ، وهو كتاب فيه جانب من فلسفته، ثم هو في الوقت نفسه يذكر لوضوح عبارته وجودة بنائها.

ولكن آيته الأدبية التي استحق من أجلها أن يذكر علمًا من أعلام الأدب هي مجموعة «مقالاته»؛ فإليه يرجع الفضل في إدخال «المقالة» في الأدب الإنجليزي، فلقد ذكرنا فيما سلف عن «مونتيْنيْ» أنه أول من كتب «المقالة» بالمعنى الأدبي الذي تواضع عليه الناقدون، وقد أخرج «مونتيني» الجزأين الأولين من مقالاته سنة ١٥٨٠م، فترجمهما إلى الإنجليزية «فلوريو» سنة ١٦٠٣م كما ذكرنا من قبلُ. وعن «مونتيني» أخذ بيكُن اسم «المقالة»

---

١٥ Earl of Essex.

١٦ Advancement of Learning.

وروحها، والمقالة عند بيكُنْ مجموعة من الخواطر يسوقها حول موضوعٍ معين بغير أن يعنى بترتيبها، فليس لها فاتحة يستهلُّ بها الحديث، وليس لها ختام يُشْعرك بنهايته. إنما هي — كما قلنا — سلسلة من الخواطر يسوق بعضها بعضًا، ويتخلَّلها أقوالٌ مقتبسة وحكايات يذكرها لتوضيح المعنى ولتأييد وجهة نظره، وليس بين هذه الخواطر من رباطٍ إلا أنها تقع تحت عنوانٍ واحد. ومما يميز أسلوب بيكُنْ في «مقالاته» التركيز الشديد، فمعنًى ضخم في لفظ قليل. على أن بيكُن لم ينتهِ بكتابة «المقالة» كما بدأها، فقد نشر من المقالات أول ما نشر عَشْرًا، وكان ذلك سنة ١٥٩٧م، وكانت المقالة في هذه البداية قصيرةً مركَّزة حتى لكأنها مجموعة من الحِكَم، فلما كان عام ١٦١٢م، أعاد كتابة هذه المقالات الأولى ووسع فيها، ثم أضاف إليها تسعًا وعشرين، ثم عاد سنة ١٦٢٥م فزاد في إطالة مقالاته الأولى، وأضاف إليها مقتبساتٍ وحكايات، ونشر معها إحدى وعشرين مقالة جديدة.

ونستطيع أن نقسم هذه «المقالات» إلى مجموعاتٍ أربع، فمجموعة تدور حول الإنسان في حياته الخاصة، ومجموعةٌ ثانية تتناول الإنسان في حياته العامة، وثالثة تعالج أمور السياسة، ورابعة تبحث في موضوعاتٍ مجردة.

ومن أمثلة المجموعة الأولى «الحب» و«الآباء والأبناء» و«الزواج والعزوبة» و«الصداقة». وإنك لترى الكاتب في هذه المرحلة كأنما يكتب بغير عاطفة، ويكاد يكون عقلًا خالصًا يحتكم إلى منطق العقل ولا يأبه بالمشاعر الإنسانية التي تصدر عن القلب؛ ولهذا تراه يقيس الأمور بالنجاح المادي في الحياة.

ومن أمثلة المجموعة الثانية «المنصب الرفيع» و«الرياء والتصنع»، وهو في هذه المرحلة أسوأ ما يكون مبدأ، فبلوغ الغاية هو كل شيء، وليس للأخلاق القويمة في ذاتها وزن كبير، ولعله في ذلك قد تأثر بمكيافلي ومبادئه السياسية، ومع ذلك فلا تخلو مقالات هذه المجموعة من عباراتٍ تصادفها هنا وهناك يرجع فيها الكاتب عن هذا الشطط، ويدعو إلى الفضيلة، فتراه يقول مثلًا: «إن القدرة على فعل الخير هي الغاية الحقيقية المشروعة من الطموح إلى المنصب الرفيع.»

ومن أمثلة المجموعة الثالثة «ما للمالك من مجدٍ حقيقي» و«المستعمرات»، وهو في هذه المقالات السياسية يبسط لنا السياسة التي تنطوي على بُعد النظر والاتزان، فهو — مثلًا — يوجِّه مُرَّ النقد إلى سياسة حَصْر الثروة القومية في أيدٍ قليلة؛ لأن «المال كالسحاب لا يجود إلا إذا انتشر.» لكنه مع ذلك لم يكن يرمي إلى ديمقراطية صحيحة؛

لأنه لا يؤمن بمقدرة الدهماء، فهو لا يريد أن تسود المساواة بين الناس جميعًا، ويتقرح أن يُمنح المزارعون ملكية أرضهم، ثم تقوم على رأسهم أرستقراطية تدبِّر أمرهم، ثم يحكم هؤلاء وأولئك جميعًا ملكٌ فيلسوف، ولعله تمنى أن يكونه.

وأما في المجموعة الرابعة التي تعالج موضوعاتٍ مجردة، فتجد مقالات «الموت» و«الحق» و«الجمال» وما إليها، وهو في هذه المجموعة أعمق ما يكون علمًا، وأبعد ما يكون عن التحزب لوجهة نظرٍ بعينها.

وهاك أمثلةً من مقالاته:

يقول في مقالةٍ عنوانها «في تصنع الحكمة»:

لقد قيل إن الفرنسيين أحكم مما يبدو عليهم، والإسبانيين يبدو عليهم من الحكمة أكثر مما لهم، ومهما يكن أمر هذه الفوارق بين الأمم، فلا ريب في أن هذا موجود بين الأفراد، فكما يقول «الرسول» عن التقوى بأن من الناس «من يتظاهرون بالتقوى ولا حظَّ لهم منها.» فكذلك لست أشك في أن من الناس من لا يعملون شيئًا، أو قل يعملون قليلًا ويتظاهرون بعمل الكثير. إنه لمن المضحك الذي يصلح لسخرية أصحاب الرأي الصائب أن يروا ما يصطنعه هؤلاء المتصنعون للحكمة ليجعلوا معلوماتهم السطحية تبدو كأنما هي ذات عمقٍ وعظمة؛ فبعضهم كتومٌ متحفظ كأنهم معرضون عن إخراج سلعهم إلا في الظلام، وهم يحرصون دائمًا على أن يتظاهروا بأنهم أفصحوا عن شيءٍ واحتفظوا في أنفسهم بشيء، وهم حين يوقنون بينهم وبين أنفسهم أنهم إنما يتحدثون فيما لا يحسنون الحديث فيه، تراهم مع ذلك يظهرون للناس بمظهر العارف لشيءٍ هم في الحقيقة يجهلونه، وبعضهم يستعين على تصنع الحكمة بالملامح والحركات، فهم حكماء بما يبدون من إشاراتٍ، وذلك كالذي قاله شيشرون عن «بيزو» أنه حين أجابه رفع أحد حاجبَيه إلى جبهته، وأنزل الآخر إلى ذقنه …

ويقول في مقالة عنوانها «في الدراسة»:

القراءة تملأ الإنسان بالعلم، والنقاش يجعله مستعدًّا بعلمه، والكتاب تجعل منه إنسانًا دقيقًا، ولذلك لو كان الرجل قليل الكتابة وجب أن يكون قويَّ الذاكرة، ولو كان قليل النقاش وجب أن يكون حاضر البديهة، ولو كان قليل

> القراءة لزم أن يكون شديد الدهاء ليظهر العلم بما لا يعلم. إن دراسة التاريخ تزيد الإنسان حكمةً، ودراسة الشعر تزيده فطنة، ودراسة الرياضة تزيده دقةً، وتزيده الفلسفة الطبيعية عمقًا، والأخلاق رصانة، والمنطق والبلاغة قدرةً على الجدل.

ولبيكُنْ عدا «مقالاته» كتاب «تاريخ هنري السابع» الذي كتبه بأسلوبٍ نقديٍّ موضوعي، فكان بذلك من طلائع المؤرخين بالمعنى الذي نفهمه اليوم من كتابة التاريخ، فقد كان المؤرخون في العصور الوسطى يستخدمون الشعر أداةً للتعبير، ويؤرخون لفتراتٍ طويلة من الزمن، ولم تكن لهم القدرة على تصوير الشخصيات التي يؤرخون لها تصويرًا واضحًا. كما لم يكن في مقدورهم أن يميزوا بين الحقيقة والخيال، فلما جاءت النهضة لم يستطع مؤرخوها أن يتخلَّصوا دفعةً واحدة من ذلك الأسلوب القديم، فظل تاريخهم أقرب — في مجموعه — إلى الحكايات المستطردة منه إلى التاريخ الصحيح، ثم أخذت كتابة التاريخ تتحول بحيث تعنى بتسجيل الحقائق دون الأساطير والخرافة، وبهذا الأسلوب التاريخي الجديد كتب بيكُنْ كتابه عن «هنري السابع»، لقد تناول فيه الموضوع كما تناول أي علمٍ من العلوم، مطبِّقًا في دراسته الطريقة الاستقرائية التي ابتكرها، فكانت آية عظمته في تاريخ الفكر، فهو يجمع الحقائق ويرتب النتائج، فتستطيع أن تعد «تاريخ هنري السابع» أول كتابٍ تاريخي كُتب بالأسلوب العلمي الحديث، وقد برع فيه الكاتب براعةً تستوقف النظر من حيث تصويره الناصع لشخصية الملك، وإرجاعه الحوادث إلى أسبابها، وحسبه في ذلك فخرًا أن البحث الحديث لم يجد في كتابه شيئًا يحتاج إلى تصويبٍ وتصحيح.

ونحب أن نختم لك الحديث عن «فرانسس بيكُنْ» بكتابه «أطلنطى الجديدة»[١٧] الذي أراد فيه الكاتب أن يرسم دولة مُثلى يقوم بنياتها على أساس العلم وحده، فالأمر فيها زمامه في أيدي المهندسين والفلكيين والنباتيين والأطباء والكيمياويين والاقتصاديين وعلماء الاجتماع والنفس ثم الفلاسفة، والحكومة فيها لا تصبُّ سلطانها على الإنسان، إنما توجه حكمها إلى الطبيعة، في هذا الكتاب يتمنى بيكُنْ — كما تمنى قبله كثيرٌ من الفلاسفة — أن يسود العلم بدل السياسة، وأن يتربع العالم الفيلسوف على عروش الملك والسلطان.

---

[١٧] انظر فلسفة بيكن في قصة الفلسفة الحديثة.

(٢-٢) روبرت بيرتن Robert Burton (١٥٧٧–١٦٤٠م)

هو أيضًا من كتَّاب النثر في النصف الأول من القرن السابع عشر، وقد اشتهر بكتابه «تشريح المِرَّة السوداء»،[١٨] وفيه يُحدِّد معنى المزاج السوداوي، ويبحث في أسبابه وطرق علاجه. ويخصص الكاتب جزءًا لظواهر المرض السوداوي في الحب، وهو في هذا الجزء فَكِهٌ إلى حدٍّ بعيد، ويختم كتابه بالبحث في ظواهر هذا المرض في نطاق الدين، وهو كلما ذكر لك حقيقة أيَّدها بمقتبساتٍ استمدها من الآباء والعلماء القدماء والمحدَثين على السواء.

ولا نستطيع أن نترك الحديث عن بيرتن وكتابه هذا، دون أن نذكر ما صادفه عند طائفةٍ من أكبر الأدباء من إعجابٍ شديد، فقد أعجب به «الدكتور جونْسُنْ» وافتتن بجماله «تشارلز لام» الذي قال في إحدى رسائله: «إني أمعن النظر للمرة المتممة للألف في إحدى عبارات بيرتُنْ.» وهنالك بعض عباراتٍ ابتكرها هذا الكاتب، فشاعت ولا تزال شائعةً لما فيها من طلاوة التفكير وقوة التعبير، نذكر منها: «القَزم الواقف على كتف العملاق يستطيع أن يرى أبعد مما يرى العملاق نفسه.» «إن صانع الأحذية حافي القدمَين.» «يبني قصورًا في الهواء.» «إن الطيور على أشكالها تقع.»

(٢-٣) سير تومس براون Sir Thomas Browne (١٦٠٥–١٦٨٢م)

هو مؤلف الكتاب الذي يحتل في الأدب الإنجليزي مكانة عالية «رلجيو مدتشي»،[١٩] الذي لم يكد يظهر حتى ترجم إلى الفرنسية والهولندية والألمانية والإيطالية. وقد كان براون في هذا الكتاب من أرباب الأسلوب المصقول؛ فهو يعنى بجودة اللفظ أكثر مما يعنى بقوة الفكرة، ولم يدَّخر وسعًا في تزويق عبارته وترصيعها، بحيث يخرجها وكأنها النسج المزخرف الموشَّى، والكتاب في مجموعه تأملاتٌ فلسفية في معاني الحياة والموت، نقتطف منه هذه العبارة لتمثل اتجاهه الفكري:

> ليست حياتي سوى معجزةٍ تمت في ثلاثين عامًا، فإن رويتُ قصتها فلست بذلك أروي تاريخًا، وإنما أقدم قصيدةً من الشعر، وستتلقاها المسامع كما تتلقى

[١٨] Anatomy of Melancholy.

[١٩] Religio Medici.

خرافة من خلق الخيال. أما هذا العالم فلست أراه فندقًا بقدر ما أراه بمثابة المستشفى، فليس هو بالمكان الذي نحيا فيه، إنما هو مكان نلفظ فيه الروح ونموت. وما العالم الذي أراه إلا نفسي، فلست بمستطيعٍ أن أرسل البصر إلا ليشهد جِرْمي الضئيل الذي ينطوي فيه العالم الأكبر.

ليست الأرض نقطةً صغيرة بالنسبة إلى أجواز السماء التي فوقنا فحسب، بل هي كذلك بالنسبة إلى الجوهر السماوي الإلهي الذي فينا، إن هذه الكتلة اللحمية التي تحيط بي لا تحدُّ من عقلي، إن هذا السطح الجسدي الذي ينبئ أن لي حدودًا لا يحملني على الظن بأنني كائن محدود … لستُ أشك في أننا ننطوي على شعلة من الله، إنها شعلةٌ وجدت قبل أن توجد السماء، ولم تستمد ضوءها من الشمس. إن الطبيعة لتنبئني أنني صورة لله كما أن الكتاب المنزل صورةٌ أخرى، وإن من لا يعلم هذا لا يعلم المقدمة ولا الدرس الأول، وعليه أن يعيد دراسته للإنسان مبتدئًا بأحرف الهجاء.

الفصل الثامن

جون مِلْتُنْ[1] (١٦٠٨–١٦٧٤م)

انقضى عصر اليصابات بأدبه المرح الجذل الطروب، فلاحت في الأفق علائم عصرٍ جديدٍ وروحٍ جديد، فها هو القرن السابع عشر قد أقبل، ثم انتصف أو كاد، وها هي روح التَّزمُّت في الحياة والأدب قد ملكت على النفوس زمامها، وإنما تجسمت تلك الروح، وبلغت ذراها في شاعر العصر: جون مِلْتُنْ.

ولقد أجمع النقاد على أن «ملتن» أحد ثلاثة هم أعظم الشعراء قاطبة في الأدب الإنجليزي. ولسنا نعني بهذا أنك لا تجد بين أدباء الإنجليز عددًا من الشعراء قد يبلغ العشرين ممن يرتفعون في بعض أدبهم إلى الأوج الذي ارتفع إليه ملتن، وإنما نعني أن ما أداه هذا الشاعر العظيم من تجسيد روح عصره في شعره، ومن الصعود بشعره إلى أوجٍ لم يهبط منه، لم يتوافر في تاريخ الأدب الإنجليزي كله إلا في ثلاثة: «شيكسبير» و«ملتن» و«وردزورث». فقد تجد من شعراء عصر اليصابات من يبلغ في أروع إنتاجه مبلغ شيكسبير، لكنك لا تجد بينهم من يضارعه في اتساع أفقه، وفي المحافظة على ما ارتفع إليه، فكل ما أنتجه شعراء عصر اليصابات تجد له نظيرًا عند شيكسبير، والعكس غير صحيح، أعني أن لشيكسبير آياتٍ لا يدنو منها شيء مما أنتجه سائر الشعراء في عصره، وهكذا قل في «ملتن» و«وردزورث».

كان «ملتن» أصدق لسان يعبر عن خواطر عصره كله، فكانت له غايةٌ واحدةٌ رئيسية ينشدها في كل ما أنشد من الشعر، وما تلك الغاية المنشودة إلا بغية عصره، وأعني بها أن يقيم للناس برهانًا على عدل الله وحكمته، تلك هي غايته التي قصد إليها تلميحًا في شعره كله، وأفصح عنها تصريحًا في مطلع «الفردوس المفقود»، ولكي نفهم روح العصر

---

[1] Gohn Milton.

الذي عاش فيه ملتن، نعود خطوةً إلى الوراء حيث عصر اليصابات، فماذا نرى؟ نرى حيويةً جارفة تسود العصر، حيوية تدفع الإنسان إلى الانغماس في كل ما يزيده استمتاعًا بالحياة دون أن يجد من العقل أو الضمير ما يكبحه، فمغامرات في جوف المحيط، وتلقف لكل ثقافةٍ جديدة يستخرجها رجال النهضة من أسفار القدماء، فعهد اليصابات في الأمة هو مرحلة الشباب الفتي الطموح، فيه تحطيم القيود الذي نعهده في الشباب، وفيه الأمل الباسم، وفيه الجدة والنضارة، وفيه الرغبة الملحَّة في تحصيل العلم، وفيه الخروج على معايير الأخلاق، وفيه حب الاستطلاع وركوب المخاطر مما نراه كذلك في فتوة الشباب.

فلما انقضت عن العصر دوافع الشباب ونزواته، وذهبت عنه نضارة الشباب وروعته، أقبل على الناس عهد استيقظ فيه الضمير ليحاسبهم على ما قدمت أيديهم في العهد الذي أدبر، عهد لم يعد يقبل الحياة بكل ما فيها وهو بها فرحٌ مغتبط، بل أخذ يقدر خيرية العمل وشريته قبل أدائه، عهد أراد فيه القوم أن يحتكموا إلى الكتاب المقدس كما هو بحروفه وألفاظه بغير تأويل وتحريف، وذلك هو عهد التَّزمُّت الديني الذي كان له شاعرنا جون ملتن لسانه المعبر الناطق.

«جون ملتن» سليل أسرةٍ من أوساط الناس، ولد في لندن عام ١٦٠٨م، وأكمل تعليمه في كيمبردج عام ١٦٣٢م، حيث درس الآداب القديمة درسًا دقيقًا، وغادر الجامعة وهو يعرف اللغة العبرية خير معرفة، كما يجيد من الآداب الحديثة الإنجليزي والإيطالي والفرنسي، وفضلًا عن ذلك فقد برع في الموسيقى، واستمد منها لذة ومتعة.

وما لنا نطيل الوقوف عند أنباء حياته، كأنه ليس أمامنا خضم من أدبه زاخر! فلنأخذ من فورنا في استعراض هذا التراث العظيم، وسنقسمه لتيسير دراسته إلى ثلاث مراحل:

(١) المرحلة الأولى

شعره قبل سنة ١٦٣٩م (أي قبل أن يجاوز الحادية والثلاثين من عمره).

كان من أروع شعره الذي أنتجه مذ غادر الجامعة حتى سنة ١٩٣٨م قصيدتا «لَلِجْرو»[٢] (أو الطروب) و«إِلبِنْسروزو»[٣] (أو المتأمل) ثم مُقنَّعةٌ مشهورة عنوانها

[٢] L'Allegro.

[٣] Il Penseroso.

«كومَسْ»،[٤] وأخيرًا قصيدة تعدُّ من آيات الأدب الإنجليزي هي «لِسِداس»،[٥] التي رثى بها صديقه «كِنْج».

ففي القصيدتَين المتعارضتَين «لِلَجْرو» و«إلبنسروزو» أي الطروب والمتأمل يصور لنا الشاعر الحياة كما تبدو في حالتَين مختلفتَين، يصورهما كما تبدو فيمن يستبشر بالحياة، ويطرب لها، ويسترعيه منها اللذائذ والمباهج، ثم يصوِّرها كما تبدو فيمن يغرق في تفكيره وتأمله، ويأخذ الحياة من جانبها الجاد الرصين، وهاتان الحالتان على اختلاف ما بينهما إنما تصوِّران وجهَين لحياة الشخص الواحد، فليس منا مَنْ لا يطرب للحياة ساعة، ثم لا يشهد فيها إلا الجد ساعةً أخرى، ففي قصيدة الطروب تلمح الشاعر وهو فرح بمباهج الطبيعة سعيدٌ هانئ، وفي قصيدة المتأمل تراه في تفكيره الجاد مُثْقل الفؤاد، مهموم النفس. ولقد كان يُظن أن ملتن أراد بالقصيدة الأولى أن يصور لنا الرجل من حاشية الملك في عصره، وقد كان فارغ القلب لا يرى في الحياة إلا لهوًا ومرحًا، وأنه أراد بالقصيدة الثانية أن يصور الرجل من «المتزمِّتين» الدينيين الذين كان الشاعر واحدًا منهم، وقد كان لا ينشد في الحياة إلا الجد الذي لا يعرف المزاح والعبث، ولكن عاد رجال النقد فبيَّنوا أن الشاعر لا يريد بقصيدتَيه إلا أن يصور نفسه بوجهَيها، فليس من اللذائذ التي يحتفل لها في قصيدة «للجرو» ما يتنافى مع خلق التَّزمت الديني الذي عُرف به ملتن، فمباهج النفس في هذه القصيدة هي الربيع ونضارة الصباح وتغريد القُبَّرة وشروق الشمس والرجال والنساء يشتغلون في الحقول، والقَصص يُروى بجوار المدفأة في المساء، وضجة الحياة في المدينة الشامخة بأبراجها والروايات التمثيلية تجرى على المسارح.

وأما في قصيدة «إلبنسروزو» فترى الشاعر بين كتبه في برجٍ عالٍ منعزل، يقرأ الفلسفة والعلم، وتراه إذا غادر برجه ليمشي فإنما يختار المماشي المنعزلة بين الأحراش، ويقصد إلى الكنائس التي بنيت على أساس الفن القوطي الجليل، تراه يلتفت إلى غروب الشمس لا إلى شروقها، وإذا أنصت إلى تغريد الطير، فإنما ينصت إلى البلبل وهو يغني في جوف الليل، هكذا يصور لك الشاعر نفسه في حالتَيه، لكنه يختار لنفسه الحالة الثانية ويؤثرها على الأولى.

---

[٤] Comus.

[٥] Lycidas.

استمع إليه في قصيدة «لَلِجْرو» — أي الطروب — وهو يقول على لسان شابٍّ جذل:

عنِّي أيتها الكآبة الكريهة، عنِّي.

* * *

ثم أقبلي أيتها الآلهة الجميلة الطليقة،
يا مَنْ يُطْلَقُ عليها في السماء «يوفروزين»،
ويسميها الناس «بالمرح» المنفِّس للكروب.

* * *

أقبلي وفي يُمْنى يديك هاتي
«الحريةَ» الجميلةَ عروس الجبال الشاهقات،
وإذا كرَّمْتُكِ يا ربة المرح بما تستحقين
فاسلكيني يا ربة المرح بين التابعين،
حتى أكون لها ولك في الحياة رفيقا،
فأعيش في بريء اللذائذ حرًّا طليقا،
وأسمع القُبَّرة وهي تأخذ في طيرها،
فتهز وهي تغنِّي جمودَ الليل بسحرها،
وتظل صداحة في برجها العالي في السماء،
حتى يشرق الفجر بطلعةٍ حسناء.

* * *

سأظل أستمع إلى كلاب الصيد والبوق
في طربٍ توقظُ الصباحَ بعد رقاد،
من سفح تلٍّ أشيب،
بصرخة الصدى خلال الغابة العالية،
فآنًا تراني في غير خفاءٍ سائرًا
بجانب صفٍّ الدوح فوق خُضْر التلال،
فأواجه في الشرق مدخلا
حيث تبدأ الشمس العظيمة موكبها الجليل،
ملفعةً بلهبٍ وضوء من كهرمان،

والسحائب ترتدي من ألوان الثياب ألوفا،
بينما الحَرَّاث مني قاب قوسين،
يَصْفُرُ فوق حقله المحروث،
وحالبةُ اللبن تغنِّي طربا،
وحاصدُ النجيل يُرْهِفُ منجلًا،
والرعاةُ كلٌّ يقصُّ قصته،
إِذْ تفيأ ظل الأشجار في الوادي.

وهكذا ترى الشاعر في حالة طربه وبهجة نفسه يتخير المواضع التي يرى أنها تزيده طربًا وبهجة.

أما في «إِلْبنسروزو» — أو قصيدة المتأمل — فتراه يهيب بصنوف المباهج الفارغة الخادعة أن تنفضَّ عنه فما هو لها ولا هي له، فهو الآن يريد أن يستمع إلى البلبل في صوته الحزين لا إلى القبَّرة في تغريدها الشجي، وهو الآن يريد أن يشهد المأساة على المسرح تبدو له بجلالها الرهيب، فهي أقرب إلى نفسه من ألوان المسرحيات الأخرى التي تزدان بصنوف الزخارف، كالمقنَّعات والمواكب التي عرفتها الأعوام السوالف، والتي صادفت هوًى عند «الطروب» في قصيدة «لَلِجْرو»، وهو يؤثر أنغام الأرغن الرزينة الرصينة على ألحان الغناء العذبة الشجية، ويفضل الحياة يملؤها العمل على الحياة تُقضى في أسباب المتعة.

وبعدُ فالقصيدتان في حقيقة أمرهما وحدةٌ متصلة؛ إذ هما تبينان معًا كيف تكون الحياة المعقولة بوجهَيها.

أما مُقنَّعَتُهُ[٦] المشهورة «كُومَسْ»، فقد استمد مادتها من الأدب القديم ومن أدباء النهضة وعصر اليصابات على السواء، فقد رجع إلى أسطورة «سيرسي»[٧] الساحرة التي وردت في الأوذيسية، وجعل «كُومَسْ» ثمرة اتصال هذه الساحرة «بباكس» — رب الخمر عند اليونان — وجمع فيه خصائص الأبوَين معًا، ولهذا فأنت تصادف في هذه المقنعة إشاراتٍ كثيرة للأساطير القديمة، كما تجد فيها ما يذكرك آنًا بعد آن بشيكسبير وسبنسر وفلتشر ممن استمدَّ منهم الشاعر واستعان بهم، أضف إلى هذا وذاك ما تراه في هذه

[٦] راجع ما قُلناه في «المقنعات» عند الحديث على «بن جونسن».

[٧] راجع هذه الأسطورة في تلخيصنا للأوذيسية في الجزء الأول من هذا الكتاب.

المقنعة من عناصرَ فلسفية استقاها من أفلاطون، ومع ذلك كله فالأثر الأدبي في النهاية مطبوع بطابع الشاعر، وهو مبتكرٌ جديد، فيه ما امتاز به ملتن من نغمٍ في اللفظ وجلالٍ في المعنى.

تفقد البطلة في هذه المقنعة إخوتها في الغابة، فيأسرها الإله العربيد، ويحاول أن يعتدي على عفتها، لكنه يحاول عبثًا، فهيهات أن ينال من سيدة يصونها الطهر والفضيلة والعفاف، وكان يحرس السيدةَ روحٌ، فعمل هذا على أن يهدي إخوتها إلى مكانها، فيسرع إليها الإخوة ويطلقون سراحها، وينتزعون من الساحر جرعة السمِّ التي همَّ أن يصبَّها في أسيرته، وعندئذٍ يلوذ الساحر وأتباعه بالفرار.

اقرأ ما تقوله «السيدة» إذ ألفت نفسها في الغاب وحيدة:

... إن ألوف الأوهام
لتزدحم الآن في مخيلتي،
فأطيافٌ تنادي، وظلالٌ بشعة بأصابعها تشير،
وألسنةٌ من هواء تنطق بأسماء الرجال،
على الرمال والشطئان وفي قفر البوادي،
ولشدَّ ما تُفْزع هذه الخواطر، لكنها لن تطير شَعاعًا
بعقلٍ نشأ على الفضيلة، يسير دَوْمًا وفي حراسته
بطلٌ قويٌّ مخلص هو «الضمير».
مرحبًا أيها «الإيمان» الذي لم يزغ له بصر،
مرحبًا أيها «الأمل» الذي لم تلطخ له يد،
أيها المَلَكُ المحوِّمُ بأجنحةٍ من نُضار،
مرحبًا أيها «العفاف» الذي لم تَشُبْه الشوائب!
إني لأراك رأي العين، وها أنا ذا قد آمنت
أن الله — وهو «الخير الأسمى» — الذي ليست الشرور كلها
سوى رُسُلِ انتقامٍ تخدمه كالعبيد،
آمنت أن الله باعثٌ بحارسٍ لألاء إن دعا الداعي،
ليذود عن حياتي وشرفي عدوان المعتدي.

وإنما أراد مِلْتُنْ في «كومَسْ» أن يهاجم الإباحية وتحلل الأخلاق الذي شاع بين حاشية الملك شارل الأول، وأحبَّ أن يرسم لهؤلاء المستهترين مثلًا خلقيًّا أعلى مما يحتذون.

ونختم الحديث عن شعر المرحلة الأولى بكلمة عن قصيدة «لِسِداس» وهي المرثية الرائعة التي بكى بها الشاعر زميله في الدراسة «إدورد كِنْج» الذي ابتلعه اليمُّ وهو يعبر البحر إلى أيرلنده.

و«لسداس» قصيدة من الشعر الريفي،[٨] الذي يحاول فيه الشاعر أن يُلْبس أشخاصه أثواب الرعاة، وأن يُنْطقهم بحديثهم، وأن يجعل الجو كله فواحًا بأريج الريف الساذج، فهو يطلق على صديقه «كنج» اسمًا ريفيًّا هو «لسداس»، وهو يشير إلى زمالتهما أيام الطلب في الجامعة بقوله:

... أُرْضعا رحيق تلٍّ واحد
وأطعما سويًّا من قطيعٍ واحد، إلى جانب الينبوع والظل والجدول.

وهو يستهل القصيدة بهذه الأبيات:

إني لأعودُ إليكِ من جديدٍ يا غصون الغار، ومن جديد
أعودُ إليك يا أشجار الآس الداكنة التي أبدًا لا يجف لبلابها،
وإنما جئتُ لأقطف منك الثمار فِجًّا نيئًا
وبهذه الأصابع العنيفة الغليظة
سوف أهشِّم منك الأوراق قبل أوان النضج[٩]
لكنها الضرورة المرة والحادث الحزين العزيز
ويدفعاني إلى القَطْف قبل أوان الثمر،
لأن «لسداس» قد مات، مات قبل ريعانه،
مات لسداس في شبابه ولم يخلِّفْ ضريبًا،
فمن ذا الذي لا يُنْشد الشعر من أجل لسداس؟
وهو الذي عرف كيف ينشد الشعر وينشئ سامي القريض،

[٨] راجع نشأة الشعر الريفي في الجزء الأول من هذا الكتاب صفحة ١٨٣ وما بعدها.

[٩] المقصود بغصون الغار وأشجار الآس هو الشعر، ومجمل المعنى أنه يعتذر للشعر إذ يحاوله قبل أن تنضج فيه ملكته.

إنه لا يجوز أن يطفو على كفن من الموج[١٠]
بغير رثاء، ولا أن تلفحه الرياح الحرور
دون أن نجزيه بدمعةٍ حارة.

كتب مِلْتُنْ قصيدة لسداس سنة ١٦٣٧م، وهو ما يزال في بيتٍ أبيه الذي أوى إليه بعد أن غادر الجامعة، ولم يكن بعدُ قد اشتغل بالحياة العملية، بل كان يواصل الدراسة بالقراءة، وفي العام نفسه ماتت أمه، فلم يلبث أن ارتحل إلى أوروبا يجوب أقطارها، وزار إيطاليا بصفةٍ خاصة، والتقى بأعلام الأدب فيها، وهنالك كتب بعض القصائد اللاتينية والإيطالية، ثم أسرع بالعودة إلى بلاده حين جاءته الأنباء أن حَبْلَ الأمور قد اضطرب فيها، وهنا تبدأ مرحلته الأدبية الثانية.

(٢) المرحلة الثانية ١٦٤٠–١٦٦٠م

في هذه المرحلة أنتج مؤلفاته السياسية وأدبه النثري، وكان من أول ما كتبه بعد عودته إلى لندن رسالةً صغيرة «في التربية» نشرت سنة ١٦٤٤م، وفيها يقترح أن تشمل تربية الناشئ ثقافةً عريضة تقوم على أساسَين هما: الآداب القديمة والمواد التي تنفع في الحياة العملية؛ فيدرس الطالب الأدب والفلسفة والسياسة والقانون والطب وفن الحروب، إذ لا بد أن يعنى في التربية بأجسام الناشئين وعقولهم ونفوسهم على السواء، ثم هو يوصي إلى جانب ذلك بالموسيقى التي تبعث البهجة في النفوس.

وكان قبل نشره لرسالة التربية قد كتب بضع رسائلَ دينية يدافع فيها عن عقيدة «المتزمتين»، وعقَّب عليها بمجموعةٍ أخرى من الرسائل الصغيرة تدور حول الطلاق ووجوب تنظيمه، وذلك على أثر فشله في زواجه، فقد كان تزوج من «ماري باول»[١١] التي لم يطل بها العهد معه، حتى ذهبت في زيارةٍ إلى أبوَيها وأبت أن تعود إليه.

لكن حماسة ملتن في هذه الرسائل الخاصة بالطلاق سرعان ما فترت حين استسلمت له زوجته بعد نفور وعصيان، وأنجبت له ثلاث بنات، وعاشرته في هدوءٍ، حتى جاءتها المنية، وهي ما تزال شابة في عامها السادس والعشرين.

---

[١٠] يشير إلى موت صديقه غرقًا.

[١١] Mary Powell.

وننتقل الآن إلى أشهر ما جرت به يراعةُ مِلْتُن نثرًا، وأعني رسالة عنوانها «أرْيُو باجتكا»[١٢] فقد حدث في سنة ١٦٤٣م أن فرض على النشر رقابة، بحيث لا ينشر كتابٌ جديد إلا إذا أجازته لجنة أقيمت لذلك، فقابل ملتن هذا النظام بالمقاومة والتحدي، ونشر أولى رسائله الخاصة بالطلاق دون أن يستأذن في نشرها الرقيب، وزاد في تهكمه بأن أهدى الرسالة إلى البرلمان الذي فرض تلك الرقابة الأدبية، ثم عقب على ذلك التحدي بنقدٍ صريحٍ وجَّهه للرقابة في هذه الرسالة التي نحدثك عنها، والتي عنوانها «أريو باجتكا خطبةٌ موجهة إلى برلمان إنجلترا دفاعًا عن حرية الطباعة بغير رقابة»، وهاك نموذجًا من هذه الرسالة:

> إننا نعلم أن الخير والشر في هذا العالم ينموان معًا لا يكادان ينفصلان … إنه من جوف تفاحةٍ واحدةٍ أكلها آدم قفزت إلى هذا العالم معرفة الخير ومعرفة الشر اختلطت إحداهما بالأخرى، بل ربما كان ذلك هو ما قدر لآدم أن يسقط فيه، وهو معرفة الخير والشر، أعني معرفة الخير عن طريق الشر، وإن كانت هذه هي طبيعة الإنسان فأية حكمة نستطيع أن نختار وأي جهدٍ يجب أن يبذل إذا اجتنبنا معرفة الشر؟ إن الذي في وسعه أن يرى الرذيلة وأن يفهمها بكل ما تحوي من مغريات ومتعٍ ظاهرة، ثم يمتنع عنها لِيختار لنفسه ما هو في حقيقته خير منها وأفضل لَهُوَ المسيحي الصحيح الذي يسير على الهدى. إني لا أستطيع أن أثني على فضيلة لاذت بالفرار وغلقت دونها الأبواب، فضيلة ينقصها المران والجهد، فضيلة لا تقتحم الحياة باحثةً عن عدوها لتهاجمه، بل تنكص على عقبيها وتخلِّف ميدان السباق، حيث الإكليل الخالد جدير أن يُجْرَى في سبيله ليُظفَر به، ولكن بعد عناء الحر والغبار … إذن فتلك الفضيلة التي تحجم عن التأمل في الرذيلة، والتي لا تدري كل ما تَعِده الرذيلة أتباعها من جزاء، ثم تنبذها بعد هذا، إنما هي فضيلةٌ خاوية وليست مقطوعاته بالفضيلة النقية، إن بياضها بياض الروث …

---

[١٢] Areop Agitica وهذا العنوان مستمدٌّ من عنوان خطابٍ مكتوبٍ لخطيبٍ يوناني هو إيزوقراط، وجهه إلى مجلس أثينا الوطني، ووجه الشبه هو أن كليهما خطبةٌ مكتوبةٌ يوجهها الخطيب إلى نواب الأمة، وإنما أطلقت على خطبة إيزوقراط هذا الاسم؛ لأن نواب أثينا كانوا يجتمعون على جبل اشتقت من اسمه هذه التسمية.

ولنمضِ الآن مسرعين، فلا نقف عند سائر نثره السياسي — الذي أخذ يخرجه رسالةً بعد رسالة، والذي أفقده البصر وهو في عامه الرابع والأربعين — لنقول كلمةً قصيرة في الشعرية ننتقل بعدها إلى آيته الكبرى «الفردوس المفقود».

فقد صمت ملتن عن قول الشعر عشرين عامًا امتدت منذ عودته من إيطاليا، حتى عادت الملكية إلى إنجلترا بعد أن أبعدت عن البلاد حينًا، كان يتولى الحكم فيه «كرمول» الذي كان شاعرنا من أنصاره، نقول قد صمت ملتن عن قول الشعر خلال تلك الأعوام العشرين التي تفرَّغ خلالها إلى النثر؛ لأنه أداة أنسب للعراك السياسي الذي اشتمل البلاد، صمت شاعرنا عن قرض الشعر إلا «مقطوعاتٍ شعرية» قالها بهذه المناسبة أو تلك، وبعض هذه المقطوعات ذاتيٌّ يعبر عن حالته الشخصية كالمقطوعة المشهورة التي قالها حين فقد البصر، وبعض المقطوعات متصل بالأحداث السياسية التي شغلت أكبر جهده وانصرف إليها أكثر نبوغه.

ولما كان عام ١٦٥٨م — وهو العام الذي فقد فيه زوجته الثانية التي أحبها حبًّا شديدًا[١٣] — مات كرمول رئيس الجمهورية، فذهبت بموته آمال أنصار الجمهورية ومن بينهم ملتن، وما هو إلا أن عاد إلى البلاد شارل الثاني سنة ١٦٦٠م، حتى أوى الشاعر إلى مكانٍ يختبئ فيه لعله ينجو من الخطر الذي كان لا بد أن يحيق بأعداء الملكية، وظل في مخبئه حينًا، وأُحرقت بعض كتبه علنًا، وبهذا انتهى جهاده السياسي وانصرف بكل مجهوده إلى آياته الخالدات. وللمقطوعة الشعرية عند ملتن قافيةٌ خاصة به، يجاري «بترارك» في بعضها، وينفرد هو ببعضها، حتى أصبحت في مجموعها مطبوعةً بطابعه، تختلف عن المقطوعة عند سبنسر وعند شيكسبير؛ إذ كان لكل من هذين قافيته الخاصة وتقسيمه الخاص.

فالمقطوعة الشعرية — كما تعلم — قوامها دائمًا أربعة عشر بيتًا، إلا أن تقسيم هذه الأبيات ومجرى القوافي فيها يختلف عند الشعراء الذين عالجوها، فملتن يقسمها إلى رباعيتَين وثلاثيتَين أحيانًا، أو إلى رباعيتَين وثلاثة أزواج أحيانًا أخرى، وفي الحالة الأولى تجري القافية هكذا:

«أ – ب – ب – أ» «أ – ب – ب – أ» «جـ – د – هـ» «جـ – د – هـ».

---

[١٣] تزوج ملتن بعد موت هذه الزوجة من زوجةٍ ثالثة.

وفي الحالة الثانية تكون القافية على هذا النحو:
«أ – ب – ب – أ» «أ – ب – ب – أ» «جـ – د» «جـ – د» «جـ – د».
وهو في الرباعيتَين يحذو حذو بترارك، ثم يجدد في الستة الأبيات الأخرى.
ومن أمثلة هذه المقطوعات:

في عماه

إني إذ أرى كيف غاب عن عيني الضياء،
وبتُّ أقضي نصف دهري في عالمٍ معتمٍ رحيب،
وكيف أصبحتْ نفحةُ الشعر التي إخفاؤها عندي كالموت الرهيب
معطلةً بغير جدوى رغم أن نفسي أشد انحناءً،
لعلي بالشعر أخدم خالقي،
فأقدم بين يديه — خوف اللوم — الحساب.
وهل يقتضينا الله واجب اليوم كاملًا، ودون الضوء حجاب؟
هكذا أسائل في عناءٍ، وسرعان ما أرد على الخوف المقلق:
ليس الله محتاجًا
من الإنسان إلى عمله ومواهبه؛
فخير من يخدمون الله هم خير من يصبرون على قضائه.
لله مُلْك الأرض والسماء، يأمر فتسرع الألوف
في البر والبحر لا تعرف قرارًا،
وكذلك يخدم الله من يصبر وينتظر.

(٣) المرحلة الثالثة ١٦٦٠–١٦٧٤م

ها قد زالت من الشاعر شواغله السياسية بعودة الملكية إلى إنجلترا، فانصرف إلى تحقيق أمنية طالما تمناها، وهي أن ينشئ في الشعر آيةً خالدة لا تعرف لها بين ما أنتج الشعراء ضريبًا، ففيم يكتب؟ أيختار «أرثر» بطلًا لآيته الكبرى التي اعتزم أن ينهض بإنشائها؟ لقد جال بنفسه هذا الخاطر، ثم لم يَطُل، ولم يلبث أن اتجه بفكره نحو موضوع قصيدتيه الكبراوين «الفردوس المفقود» و«الفردوس المردود». أما الأولى فتقصُّ ثورة الملائكة على الله، ثم كيف تم خلق الإنسان وإغراؤه وسقوطه طريدًا من الفردوس، وأما الثانية فتصف

كيف حاول الشيطان أن يغري المسيح وهو في البيداء المقفرة بشتى المغريات، لكنه لم يوفق في إغرائه وخرج المسيح ظافرًا.

ونريد الآن أن نقف وقفةً طويلة عند «الفردوس المفقود»؛ لأنها في آداب العالم درةٌ فريدة.

تقع «الفردوس» في اثني عشر جزءًا، يمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات، فثورة الملائكة وكفاحهم ضد الإله يشغل الجزء الأول والثاني والثالث، كما يشغل الشطر الأعظم من الجزأين الخامس والسادس، وخلق الإنسان وشفاعة المسيح له يرد ذكرها في الجزأين الأول والرابع، ثم يشغل جانبًا من الخامس والسابع والثامن، وإيقاع الشيطان بالإنسان، ثم عصيان آدم وحواء وطردهما من الجنة هو موضوع الأجزاء الباقية من التاسع إلى الثاني عشر.

وهاك خلاصةً لهذه الملحمة العظيمة.

يستهل الشاعر قصيدته بدعاءٍ يوجهه إلى ربة الشعر يستلهمها الوحي:

يا ربة الشعر أنشدينا:
كيف كان من الإنسان أول العصيان؟
ما تلكم الشجرة الحرام وما جناها؟

* * *

فإياكِ أستعين على نشيدي العصيب،
الذي أعتزمُ ألا يلوى في تَحوامِه
حتى يحلِّق صاعدًا فوق سامق «أونيا»،
ينشد غايةً لم يحاولها قبلُ نثر ولا قصيد.

ثم يتجه الشاعر إلى المسيح:

وأنت يا ذا الروحُ إليك أنحو،
يا من يؤثر على جلاميد المعابد طهر القلب والتقوى،
فأْتني العلم إنك أنت العليم،
قد شهدتَ الوجود منذ فاتحة الوجود.

* * *

اجْلُ يا ذا الروحُ قاتمي، وارفع وطيء دعائمي،
علِّي بهذا المقال الجليل أبلغ شأوًا،
فأكون للحكمة السرمدية ترجمانًا،
ولرحمة الله بالإنسان برهانًا
ألا حدثينا …
عن أبوينا الأولين: ماذا دعاهما …
أن يخرجا على «الباري» فيهويا، وأن يعصيا مشيئة الله
لمحظورٍ واحد؟
إنه «الأرقم» الرجيم ثارت غيلتُه
حقدًا وغِلًّا، فمكر بأم البشر.

* * *

فقد دعاه الأملُ الطامع في العرش والملكوت
أن يثير في الجنة حربًا وقودها الغرور والفجور،
فخاب الرجاء، إذ طوَّح به الله ذو الجبروت،
فهوى من السماء يتَّقِدُ لهيبا …
وتردَّى في هاويةٍ ما لها من قرار، بها يأوي
مغلولًا بصمِّ السلاسل يصطلي النار جزاءً …
وفي قرارٍ مهواه تِسْعُ فضاوات
مما يذرع به الأناسي خطو الليل والنهار؛
تردَّى الأثيم هزيلًا بصحبة شيعته
يتقلَّب في حمأة الجحيم …

* * *

ورأى ما حوله موحشًا قفرًا يبابا،
ورآه في جبٍّ مخيف التهبت جوانبه التهابًا،
كأنه أتون سحيقٍ مستعر، ناره لا تبعث النور.

* * *

فهو ما ينفك يصلى عذابًا مقيمًا وطوفانًا من حميم،
تغذو لظاه شواظ تذكو أبدًا ولا تخبو،

فذلك مستقر العصاة كما أراده عدل الإله.

* * *

وهنالك سرعان ما شهد الأثيم رفاق هُوِيِّه
... ورأى إلى جواره ... «إبليس»،
فاتجه إليه كبير أعداء الله،
وهو من سمي في السماء منذ ذلك الحين «شيطانا».
وألقى عبارةً جريئة دوَّتْ في ذلك السكون الرهيب، فقال:
«أفأنت هو؟»
لئن كنتَ من وشجني به يومًا
تبادل العهد واجتماع الرأي والكلمة، واتحاد الأمل،

* * *

فها هي ذي أواصر الشقاء توشج اليوم بيننا، فتوحِّدُ هُلْكنا،
أرأيت إلى أي هاويةٍ أوينا، ومن أي الذُّرى هوينا؟
ألا إن الله في غضبته، ساق الدليل على رجحان قوته ...
ولكني على ذاك لست بنادم، وإن صبَّ علينا «الظافر» القادر
ما استطاع في صورته من صنوف العذاب،
فعزمي المصمم لن يحول، وإن حالَ مني رونق الإهاب.

* * *

وماذا إن فاتنا النصر في حومة الوغى؟
فنحن بذاك لا نفقد كل شيء
وهل يكون هزيمًا من له هذا العزم الحديد،
والثأر السديد والمقت الذي لا يزول؟
ومن له هذا الجنان الذي لا يلين ولا يحول؟
فما كان أَخَسَّها ضعةً
لو أني جثوت له مسترحمًا وركعت ضارعًا!

* * *

فلنثرها على عدوِّنا الألدِّ — بالقتل أو بالختل — حربًا عوانًا.

* * *

فلم يلبث رفيقه الجريء أن أجاب:
مولاي! وأنت زعيم العديد من العُتاة مُتَوَّجين
قُدْتَ إلى الوغى تحت لوائك «السيروفيم» مدجَّجين.
* * *
يا ويح نفسي أن ترى جليًّا هذا الخطب الرهيب،
الذي طَوَّحنا فأشجانا وهَزَمَنا فأردانا،
وأضاع منا الجنة، وهوينا به إلى هذا الحضيض!
* * *
لم لا يكون الله قد أبقى على نفوسنا وقوانا،
فلم ينتقصها ليشتدَّ أذانًا ونضطلع بمرِّ العذاب،
لكي يرضي فينا غيظه الناقم،
أو ليأمرنا بما شاء من فادح الأعمال، فنستطيع الأداء؟
فقد أمسينا له — بحق النصر — عبيدًا أرقَّاء،
إن شاء أصلانا النار في قلب الجحيم،
وإن شاء سخَّرنا في اللج البهيم،
فإن أحسسنا بالقوة موفورةً، فأين في ذلك الغَنَاء؟
وهل أجدى علينا خلود البقاء إلا دوام الشقاء؟

وأخيرًا احتشد الملائكة الثائرون وتوسطهم الشيطان وخطب فيهم بعزمه على مقاتلة الله تعالى، فاجتمعوا يتداولون الرأي، فمنهم من يؤيد فكرة القتال ومنهم من يفنِّدها، وأخيرًا نهض إبليس — وهو الذي يتلو الشيطان في رفعة المقام — واقترح رأيًا كان قد سبقه إليه الشيطان، وهو أن يحاربوا الله في مخلوقه الجديد وهو الإنسان، وصادف الاقتراح قبولًا، لكن نشأت مشكلة وهي: مَنْ ذا الذي ينهض بعبء البحث عن العالم الجديد الذي فيه الإنسان، وعندئذٍ تطوَّع الشيطان نفسه أن يأخذ على نفسه هذه المهمة، وانفض اجتماع الملائكة الثائرين، وانصرف كلٌّ إلى سبيله، فهذا إلى رياضة، وذاك إلى قتال، وثالث إلى جدال، وأما الشيطان فقد شق بجناحيه الطريق إلى أبواب الجحيم التسعة، تحرسه «الخطيئة» وابنها الشائه وهو «الموت»، وفتحت «الخطيئة» أبواب الجحيم للشيطان فخرج منها طائرًا.

هنا يتوجه الشاعر بالقول إلى «الضياء» ويرثي لعماه، ليتخذ من ذلك مقدمة ينتقل منها إلى صورة يصور فيها السماء ويصور حديثًا يدور بين «الأب» (الله) و«ابنه» (المسيح):

عليك سلام الله أيها الضياء الأقدس، يا أول ما أنجبت السماء!
أنت الذي تفجَّر من ذاتٍ ساطعةٍ فيضًا ساطعًا،
ومن يدري أي نبع سقاك؟ فقد كنت — يا ضوءُ —
قبل أن تكون الشمس وقبل أن تُرْفع السماء، ثم جاء أمر الله،
فكسوت يا ضوء — كأنك الثوب —
عالمًا نهض من الماء العميق،
عالمًا نشأ من العدم وخرج من عماء اللانهاية!
لكنك لم تَعُدْ إلى عيني اللتين تدوران عبثًا في المحاجر،
تبغيان منك شعاعًا نافذًا، لكن ليلهما بغير فجر!
كلما حال الحول عادت الفصول، والنهار
ليس إليَّ يعود، كلا ولا حلو البوادر التي تنبئ باقتراب المساء والصباح،
ولا يعود إليَّ رونق الربيع المزدهر ولا وَرْدُ الصيف،
ولا قطعان الأغنام والماشية ولا طلعة الإنسان الإلهية،
ففي مكان ذلك كله أرى قتامًا، والظلام السرمدي
يحيط بي فيباعد بيني وبين حياة الناس البهيجة.

ويرى الله الشيطان يدنو من العالم فيتنبأ «لابنه» بسقوط الإنسان، ثم يسأله: أين الحبُّ الذي يرضي العدالة الإلهية ويخلص الإنسان من زلَّته، فيجيب الابن:

احشرني في زمرة الإنسان، ففي سبيل الإنسان
أنزع نفسي عن صدرك، وسأرجئ — مختارًا —
هذا المجد الذي يتلو مجدك، وفي سبيل الإنسان سأموت
راضيًا، فدع «الموت» ينقضُّ عَلَيَّ بغضبته،
فلن أظل في هزيمتي أمدًا طويلًا.

وبينما الملائكة يرتلون ويسبِّحون اقترب الشيطان من العالم، وأبصر بالشمس والأرض والقمر، فدنا من الشمس، حيث التقى بأوريل وخاطبه قائلا:

... يا أسطع ملائكة السيرافيم،
نَبِّئْني: أين من هذه الأفلاك المشرقة

قد اتخذ الإنسان لنفسه مقامًا دائمًا؟
فأجابه أوريل:
تلك الأرض مقر الإنسان ومقامه، وذلك الضوء
نهاره، ولولاه لطمسه حالك الليل ...
وهذا المكان الذي أشير إليه هو الفردوس،
هو موطن آدم، وتلك الظلال السامقة مسكنه.
سمع الشيطان جواب أوريل، فانحنى له إجلالًا، وانصرف.

ويمَّمَ شطر الأرض يملؤه النجاح المأمول، فلما دنا الشيطان من الفردوس استيقظ ضميره، وارتاع لهول الفعلة الشنعاء التي يُقْبل على اقترافها فصاح:

يا لشقوتي! أين أنفث من نفسي،
نقمةً ليست تُحَدُّ ويأسًا لا ينتهي!
فأينما حللتُ كان جحيمًا؛ لأني في نفسي جحيم.

ولما اقترب من الفردوس أثرت فيه روعة المكان وجماله، كما يحدث لمن يجتازون بسفنهم رأس الرجاء، ويتوغلون في المحيط، فتهب عليهم رياح من الشمال الشرقي تفوح بعطر التوابل الذي تحمله إذ تمر على جزيرة العرب المباركة، فيتلكئون ويتراخون في السير إذ تأخذهم نشوة الأريج الطائر مع الريح، فهكذا أنعش أريج الفردوس في الشيطان الذي أخذ يقلب النظر في صنوف الخلائق التي لم يكن له بها عهد، وأخيرًا وقعت عينه على الإنسان:

اثنان هما أنبل الخلائق صورة، مستقيمان ممشوقان،
... كأنهما على الجميع سيدان،
وعليهما جلال؛ إذ في طلعتَيهما الإلهيتَين،
أشرقت صورة الخالق المجيد ...
أما الرجل ففيه التأمل وشدة البأس،
وأما هي ففيها الطراوة والرشاقة الحلوة الجذابة،
... هكذا مضى الزوجان يدًا في يد،
أجمل ما يكون الزوجان مذ عرف الحبُّ لقاء الزوجين،
فآدم خير الرجال منذ نسل الأبناء،
وحواء بين بناتها أجمل النساء.

فلما رأى الشيطان آدم وحواء في مثل ذاك الجلال والجمال يسيران، أخذته الدهشة للمرة الثانية، وأخذ يتلوَّن في صورٍ مختلفة من صنوف الحيوان، ودنا منهما لينصت إلى حديثهما، فعرف من آدم أن شيئًا واحدًا حرم عليهما في الجنة، وهو أن يأكلا من شجرة المعرفة، وسمع حواء وهي تقول لزوجها إنها شهدت صورتها معكوسة في الماء، فظنت أنها أجمل مخلوقات الله، بل أجمل من آدم.

... حتى أمسكت يدي بيدك الرقيقة،
فأذعنتُ، وعرفت منذ ذلك الحين،
كيف تعلو الرجولة برشاقتها وحكمتها على جمال النساء.

وأخذ الشيطان يجوس خلال الفردوس، وبينا هو كذلك إذا بأوريل يهبط على شعاعٍ من أشعة الشمس الغاربة لينذر جبريل — وهو على رأس الملائكة الحارسين — بأن مَلَكًا يثير الريبة بنظراته قد تسلل إلى الأرض، فوعده جبريل أن يكشف أمره قبل طلوع الفجر.

وأقبل المساء الساكن، وانتشر الشفق في لون الرماد،
فلفَّ كل الكائنات بثوبه الهادئ،
وساد الصمت، وأوى الحيوان والطير،
إلى معشوشب المخادع، فاستكنَّ الطير في أعشاشه،
وراح في نعاس، إلا البلبل اليقظان،
طفق يغرد طوال الليل أناشيد الغزل،

وأخذ آدم وحواء يتحدثان قبل أن يأويا إلى مخدعهما، فقالت حواء:

حلوة أنفاس الصباح، هذا الإِصباح ما أحلاه،
مع البواكير من فاتن الطير، وما أجمل الشمس،
أول ما نشرت — فوق هذه الأرض الحبيبة —
أشعتها الشرقية على العشب والشجر، والثمر والزهر،
وهي تتلألأ بقطرات النَّدى، ما أمتع عطر الأرض الخصيبة
بعد الرذاذ الرخي! وما أحلى قدوم
المساء الجميل! ثم ما أجمل الليل الساكن،
بطيره هذا الوقور، وهذا القمر الجميل،
وتلك اللآلئ السواطع في السماء، هذه الأنجم المحتشدة!

لكن لا أنفاسُ الصبح حين يصبح،
مفتونًا بسحر بواكير الطير، ولا الشمس حين تشرق،
على هذه الأرض الحبيبة، ولا العشبُ ولا الثمر ولا الزهر
وهي تتلألأ بالنَّدى، ولا الشَّذى بعد الرذاذ،
ولا المساء الجميل ولا الليل الساكن
بطيره هذا الوقور، ولا السير في ضياء القمر
أو في ضوء النجوم المتلألئ؛ حلوٌ بغيرك،
ولكن أين تضيء هذه الأفلاك طيلة الليل؟ ولمن
هذا المنظر الفاتن حين يأخذ الكرى بمعاقد الأجفان؟
فيجيبها آدم قائلًا:
لا بد لها أن تقطع أفلاكها حول الأرض،
وهي إذا لم تشهدها الأبصار في جوف الليل
فلا تضيء عبثًا، لا تظنِّي أنه بغير الأناسيِّ
يعوزُ السماء راءوها، وينقص الله حامدوه،
فألوف الملائكة تقطع الأرض سيرًا
في خفاء، حين نستيقظ وحين يأخذنا النعاس،
وكل هؤلاء يرون آيات الله ويحمدونه حمدًا لا ينقطع
إن أصبح صباح أو أمسى مساء …

ومضى آدم وحواء إلى حيث يقضيان الليل، فأرسل جبريل أعوانه ليتولوا الحراسة، وأمر «إثوريل» و«زيفون» أن يبحثا في أرجاء الفردوس عن الشيطان الهارب، فوجداه جالسًا على مقربةٍ من حواء يلون لها أحلامها بما يريد، فمدَّ «إثوريل» رمحه ومسَّه به مسًّا رفيقًا؛ ففزع الشيطان وارتدَّ إلى صورته، وسيق إلى جبريل الذي أخذ يجادله وكاد يقاتله، لولا أن تذكر الشيطان أنه لا يستطيع النصر في قتالٍ مكشوف، فلاذ بالفرار، وتفرقت معه ظلال الليل.

ولما استيقظ آدم في الصباح، رأى حواء قد احمرَّت خجلًا وحيرة، وقصَّتْ عليه أحلامها المخيفة، فسرَّى عنها كربها، ومضيا إلى مكانٍ من الأرض الفضاء، وأخذا يرتلان ترنيمة الحمد لله.

عندئذٍ أرسل الله روفائيل من السماء؛ لينذر آدم وحواء بالخطر الداهم، فأنبأهما نبأ عصيان الشيطان وسقوطه من السماء، وكيف أعد الشيطان عدته للثورة

والقتال، وأمر جبريل وميكائيل أن يقودا جند السماء في وجه هذا الثائر، ونشب بين الفريقَين قتالٌ دام سجالًا، وفي اليوم الثالث أرسل الله المسيح في عربة ليقف القتال:

وحلَّ بينهم يحمل في يمناه
عشرة آلاف من قواصف الرعد، يرمي بها
إلى أَمام، فنزلت في نفوسهم منزل الطاعون،
وأخذتهم الدهشة فوقفوا لا يقاومون،
وطارت عنهم بسالتهم، وتهاوى كليلُ سلاحهم،
وفزعوا جازعين لهذا المنظر المخيف
فقذفوا بأنفسهم رءوسًا على أعقاب
من حافة السماء هُوِيًّا، وغضبة الله
تشتعل في إثرهم، وهم يهوون في هاويةٍ ما لها من قرار.

وأنذر روفائيل آدم بمثل هذا القضاء يصيب الإنسان لو اقترف جريرة العصيان.

ولما كان روفائيل في الفردوس لجأ الشيطان إلى التخفي، فاختفى سبع ليالٍ، كان خلالها يتشكل في هيئة الضباب فلا تراه الأبصار، ودخل في جوف الحيَّة؛ لأنها أنسب أداة للخداع.

وأقبل الصباح، وهمَّ آدم وحواء أن يعملا، فاقترحت حواء أن يبعد كلٌّ منهما عن الآخر أثناء قيامهما بالعمل؛ لأنهما إذ يقتربان يتبادلان النظرات والبسمات والأحاديث، فيدافع آدم عن وجوب «هذا اللقاء الحلو بين النظرات والبسمات»؛ لأنهما ما خلقا للعمل المُضني، إنما أريد لهما أن يعملا عملًا هينًا لذيذًا.

فإن تكوني قد مَلِلْتِ الإفراط في الحديث،
ففي وسعي أن أغيب عنك برهة قصيرة،
فقد تكون العزلة خير رفيق،
والاعتزال القصير يدعو إلى حلو اللقاء،
لكن شكًّا يساورني، فإني لأخشى
أن يلحق بك الضرُّ …

لكن حواء طمأنته بأنها لن تقع فريسةً لخداع العدو المتربص إن كان ثمة عدوٍّ متربص. وأجابها آدم بأنه يخشى عليها الإغراء، وأنهما لو سارا معًا كانا أكثر

حذرًا وحيطة، فأبت حواء أن تُذعن ومضت وحدها، وما هي إلا أن صادفها الشيطان وحيدة، فوقف أمامها وقد تقمَّص الحيَّة، وأبدى لها من الإعجاب ما يبديه العابد نحو معبوده، وأخذ يخاطبها بلسان البشر: «يا أميرة هذا العالم الجميل! يا حواء الباهرة!» فسألت حواء: كيف أمكن للوحش أن ينطق بلسان الإنسان؟ فأجاب بأنها قدرة استمدها حين أكل ثمرة شجرةٍ معينة، فقد بثت فيه تلك الثمرة عقلًا مفكرًا، وحملته على عبادة حواء؛ لأنها «مليكة على الخلق»، فطلبت إليه حواء أن يدلَّها على مكان تلك الشجرة ذات الثمر العجيب، فأسرع بها إلى «الشجرة المحرمة»، ولما ساورتها الوساوس والمخاوف قال:

يا مليكة هذا الكون! لا تُلْقي بالًا
إلى ذاك الوعيد بالموت، لن تموتي.
وكيف تموتين؟ أبالثمرة تموتين؟ إنها تهبك الطريق
إلى العرفان؟ أيقتلك صاحب الوعيد؟ انظري إليَّ،
أنا الذي أَمْسَكَ بالثمرة وذاقها، ها أنا ذا أحيا،
بل علوت بحياتي عما أراد لي «القدر»؛
لأني لم أرضَ بما قسم لي فغامرت طامحًا،
أَيُغْلَقُ دون الإنسان ما انفتح للحيوان؟
أم هل يغضب الله حقدًا
على هذا العدوان الجميل؟
يستحيل على الله أن يصيبك بالأذى إن كان عادلا،
فيأَيَّتُها الإلهة البشرية أقدمي، كلي الثمرة ولا تحجمي!

ووقعت كلمات الشيطان من حواء موقع القبول، فأخذت تقول:

... يوم نأكل
هذه الثمرة الجميلة كتب علينا أن نموت!
أين الموت من هذه الحية؟ إنها أكلتها ولا تزال حيَّة،
وباتت ذات علم تتحدث وتفكر وتدرك،
وكانت بغير عقل حتى أكلت، ألنا وحدنا
خُلق الموت! أم حرامٌ علينا
هذا الغذاء العقلي، حلالٌ للحيوان؟

ها هنا شفاء الجميع، هذه الفاكهة المقدسة
جميلة في مرأى العين، وتستثير الذوق ...
فماذا يمنعني أن أدنو منها لأطعم جسمي وعقلي معًا؟
... قالت هذا وامتدت إلى الثمرة يدها الرعناء،
واقتطفتها ثم أكلت ...

وتاهت حواء عُجْبًا بنفسها أول الأمر، ثم أخذت تتساءل ماذا عسى أن يكون وقع ذلك النبأ على آدم؟ وقالت لنفسها لتخفف من ألمها:

ربما كنتُ الآن في مكانٍ خفيٍّ، إن السماء عالية
عالية! إنها قصيَّةٌ لا تَرَى على هذا البعد في وضوح
كلَّ شيء على الأرض، وربما كانت الشواغل
قد صرفت عن رقابتنا
«حارمنا» العظيم ...
ولكن أي صورةٍ أبدو لآدم؟ أأنبئه
بما اعتراني من تغير؟
ماذا لو كان الله قد رآني،
فجاءني الموت تباعًا؟ إذن فمصيري إلى فناء،
ويزوَّج آدم من حواء غيري،
ويحيا معها في نعيم، أنا أموت!
وَيحي! لقد حزمتُ أمري إذن، لقد اعتزمتُ
أن يقاسمني نعيمي وشقوتي،
إني أحبه حبًّا يجعلني أحتمل الموت في صحبته،
وبغيره لا أطيق الحياة
... وآدم عندئذٍ
ينتظر عودتها في شوق، وضفر لها
إكليلًا من أحاسن الزهر ليزيِّن جدائلها.

لكن جاءت حواء، وعلم منها بعصيانها، فوقف واجمًا، وسقط من يده الإكليل الذي ضفره لحواء، ثم التفت إلى حواء، وأخذ يسري عنها:

قد لا تموتين ...

فما أحسب أن الله، وهو الخالق الحكيم،
— رغم وعيده — سيعمل جادًّا على فنائنا،
ونحن زهرة خلقه …
وعلى أية حال فقد وصلْتُ مصيرك بمصيري،
واعتزمتُ أن أقاسي ما تقاسين من قضاء،
فلو دهمك الموت، كان الموت لي كالحياة.

وناولته حواء الفاكهة المغرية الجميلة، فلم يحجم عن أكلها، مع أنه يعلم وخيم العواقب، ولم يكن مخدوعًا كما كانت حواء، لكن كيف له أن يقاوم سحر المرأة؟

وسرعان ما أحسَّ كلاهما الندم على فعلته، واختفيا في الغابة، وتدثرا بأوراق الشجر، وأخذا يبكيان ويوجه أحدهما اللوم للآخر، فصاح آدم:

هلَّا أصْغيت لكلماتي ولبثت
معي — كما رجوتك — حين تمكنتْ
منك تلك الرغبة العجيبة في التجوال هذا الصباح المنكود!

فقالت حواء:

ولو بقيت أنت على رأيك ثابتًا
لما زللتُ ولا زللتَ معي.

وعاد ملائكة الحراسة إلى السماء ثِقَالَ الخُطَا ليبلغوا فشلهم، فعلموا من الله أن القضاء محتوم، وأرسل «ابنه» إلى الأرض ليحاكم الزوجَين، ولينزل بهما العقاب لَعْنَتَيْن، هما العمل والموت، ومن ناحيةٍ أخرى اتخذ الشيطان «الخطيئة» و«الموت» مُعينَيْن له على الأرض.

وتاب آدم وحواء فاستجاب لهما الله، وأرسل إليهما ميكائيل ليعلن أن الموت لن يقع عليهما حتى يكملا التوبة، أما الفردوس فلن يعود لهما مقرًّا، فأخذت حواء تنظر إلى الفردوس بعينٍ باكية، واستسلم آدم لعبراته.

وآن أوان الخروج، فهبط آدم وحواء إلى الأرض، وأخذا يضربان في أرجائها يدًا في يدٍ يسيران بخطوٍ وئيد …

تلك خلاصة «الفردوس المفقود»، مما أخذ عليها أن الشاعر — أراد أو لم يرد — أن يكون بطله الشيطان لا آدم، وقد يكون ذلك صحيحًا في الجزأين الأوَّلين من الملحمة، اللذين اضطر فيهما الشاعر أن يجعل الشيطان شديد البأس، قوي العزيمة، ليهيئ

الطريق للصراع العنيف المقبل، وليثير الإشفاق والخوف في نفس القارئ، حتى يزداد عطفه على أبوَيه الأوَّلين، ويزداد شكره لمن مهد له الخلاص، لكن لم يَفُت الشاعر بعد ذلك أن ينْقص من جبروت الشيطان شيئًا فشيئًا، حتى تضاءل وهَزُلَ في «الفردوس المردود». ألا تذكر حين كان الشيطان متنكرًا يُسِرُّ في أذن حواء وهي نائمة، كيف فزع حين لمسه «إثوريل» برمحه؟

«الإنسان» لا «الشيطان» هو بطل الملحمة، فهو يستدر عطف القارئ على الرغم من هزيمته، ثم تجيء بعد ذلك قصيدة «الفردوس المردود»، فينتصر فيها الإنسان الإلهي على مغريات الشيطان نصرًا حاسمًا.

وللشاعر عدا هذا كله قصيدةٌ رائعة عنوانها «شمشون الجبار»،[١٤] هي أقرب إلى المأساة المسرحية منها إلى القصيدة، وهو يصور نفسه في شمشون، فقد عانى من النساء مثل ما عاناه شمشون، وكُفَّ بصره كما حدث لشمشون، ووقع أسير أعدائه كما وقع شمشون.

[١٤] Samson Agonistes أجلت قصة شمشون في فصل الأدب العبري في الجزء الأول من هذا الكتاب.

من ملتن إلى العصر الأوغسطي أو الأدب الإنجليزي في النصف الثاني من القرن السابع عشر

(١) الشعر

(١-١) أندرو مارفل Andrew Marvell (١٦٢١–١٦٧٨م)

هو — إلى جانب ملتن — شاعر من طائفة المتزمِّتين الدينيين، ولو أنه كثيرًا ما أحسَّ العطف على الملك شارل الأول الذي كان عدوًّا لهؤلاء المتزمتين.

كان مارفل متعدد النواحي في شعره، فهو أعظم شعراء الطبيعة في القرن السابع عشر بقصيدته العصماء «أفكار في حديقة»، وهو شاعر الفكر الذي يغذِّي عقل قارئه بنبيل الأفكار، وهو في ذلك شبيه بملتن، وهو في بعض قصائده يغرق في التشبيه الغريب، وهي النزعة «الميتافيزيقية» التي عرفناها في «دَنْ»، تراه يقول أجود الشعر في زعيم المتزمِّتين الدينيين «أولفر كرمول» كما يقوله في عدو المتزمتين «شارل الأول».

اقرأ له قصيدة «أفكار في حديقة» تجدها جياشةً بحبه للطبيعة حبًّا لا تكاد تلمس نظيرًا له في شاعرٍ إنجليزي سواه، مليئة بالأفكار الطريفة واللفتات الفنية الرائعة، ففيها يقول إن الناس يحاولون أن يتوجوا عملهم المجهد بأكاليل النبات، والنبات يسخر منهم؛ لأن صنوف النبات كلها قد تعاونت في هذه الحديقة على صنع إكليل للراحة والدَّعة، فإن شئت هدوءًا وطهرًا، فسبيلهما هذه الحديقة لا مجتمع الإنسان الصاخب، وهو يلاحظ أن حمقى العاشقين قد نقشوا أسماءهم على جذوع الشجر في الحديقة، مع أن هذا الشجر

أفتن جمالًا من معشوقاتهم. إن العاشقين من أرباب الأساطير قد انتهى بهم السعي وراء حبيباتهم إلى اللقاء تحت الشجر، «فأبولو» أخذ يطارد معشوقته «دافني» حتى التقى بها تحت شجرة من أشجار الغار، و«بان» تعقَّب حبيبته «سِرنْكِسْ»، حتى وجدها عند شجرة من أشجار الغاب، وبعد ذلك يتلفت الشاعر في الحديقة ويعدِّد ما يراه في جنباتها من ألوان الفاكهة، ويعبر عما يحسُّه العقل من سعادة في هذه الحديقة حين يطلق لنفسه عنان الخيال، ثم يقول إنك إن جُلْتَ في هذا الفردوس وحيدًا، فأنت تنعم بفردوسَين: فردوس العزلة، وفردوس هذا البستان. وأخيرًا يرى الشاعر في أزهار الحديقة وأعشابها «مِزْولة» تبين له أوقات العام كأنها الساعة تسجل مَرَّ الزمان.

(١-٢) جون دريدن Gohn Dryden (١٦٣١–١٧٠٠م)

ننتقل بك الآن إلى شاعرٍ عظيم يُعدُّ في طليعة الأدباء الإنجليز، هو «جون دريدن» الذي هبط من أسرة عريقة، وتلقى علومه في مدرسة وستمنستر، حيث أنشأ وهو في الثامنة عشرة من عمره قصيدة رثاء عنوانها «في موت اللورد هيستنجز» فجاءت متأثرة بالطريقة الميتافيزيقية في كتابة الشعر — وقد كانت سائدة — وهي التي ابتدأها «دَنْ» وحدثناك عنها في أكثر من موضع. وحسبنا أن نذكِّرك بخصيصةٍ تميزها وهي أنها تُغْرِب في التشبيه والاستعارة، بحيث تربط بين أشياء هي أبعد ما تكون صلةً بعضها ببعض، بهذه الطريقة في قرض الشعر بدأ «دريدن» في رثاء هيستنجز الذي نقتبس منه هذه الأبيات الآتية على سبيل المثال:

كان جسمه فَلَكًا، وروحه السامية
تتحرك حول قُطْب من العلم والفضيلة،
وإنما بلغت في حركاتها — فيما تبدو لنا — من دقة النظام
ما لم تبلغه أفلاك السماء كما بدت لأرشميدس،
فحلو الشمائل والفضائل واللغات والفنون
والجمال والعلم، هذا ما يملأ فيه سائر الأجزاء.
إن مواهب الله التي — كأنها الأنجم الهاوية —
تبدو في الناس منتثرة، قد تركزت فيه
كأنها النجوم في سمائها مثبتة، واتخذت مكانها في نفسه،

وأخذت تشعُّ خلال جسمه أثرها الجميل،
وهي في إشعاعها تترك على أعضائه جلالًا من جلالها،
بحيث بات منه الجسد كله جسمًا سماويًّا.

ذلك مثال من المقارنات العجيبة والتشبيهات الغريبة التي عرفت بها المدرسة الميتافيزيقية في الشعر، والتي بدأ «دريدن» متأثرًا بها. ولا بد لنا إثباتًا للحق أن نقول إنه مثال سيئ، إن دلَّ على اتجاه الشعر الميتافيزيقي فإنما يدل على أردأ ما فيه، ولعله من الخير أن نسوق مثالًا آخر لدريدن نفسه في موت هيستنجز، ينسج فيه على غرار المدرسة الميتافيزيقية أيضًا، ولكن بصورةٍ أجود، قال (لاحظ أن هيستنجز مات بالجدري):

انتفخت فيه البثورُ من كبرياء، إذْ نَبَتَتْ في إهابه
كما تنبتُ براعم الورد فتلتصق على إهاب السوسنة،
في كل بثرة منها دمعةٌ
لتبكي بها ما اقترفته من جريرة في ثورتها.
إن هذه البثراتِ شبيهة بالخوارج، اشتغل مولاهم بالجهاد،
فنهضوا بثورة يتآمرون على حياته.

ولنترك هذه الفاتحة الضعيفة التي استهل بها دريدن حياته الأدبية، وهو ما يزال طالبًا ناشئًا، لننتقل إلى شعرٍ أخرجه في عامه الثامن والعشرين يرثي «أولفر كرمول»، فالظاهر أن شاعرنا اعتنق مذهب التزمُّت الديني بعد تخرجه في جامعة كيمبردج، مقتفيًا أثر قريبٍ له عظيم، كان شديد الصلة بزعماء حزب المتزمِّتين. ومهما يكن من أمر فهذه القصيدة التي عنوانها «مقطوعاتٌ حماسية في موت أولفر كرمول»،[١] تُعدُّ أولَ شعره الجيد؛ إذ أجاد فيها النظم والأسلوب، ولو أن بقيةً من التشبيهات المتكلفة والعبارات المصطنعة أفسدت عليه القصيدة بعض الشيء، وفيها يقول:

تلك كانت فعال أميرنا، لكنَّ بين جنبَيه نفسًا تسمو
على أعلى ما أخرجتْ وأبدتْ من فعال،

[١] Heroic Stanzas on the Death of Oliver Cromwell.

وهكذا السلوكُ الآليُّ الهزيلُ أمام الناس يبدو،
والأسرار الدفينةُ أعزُّ من الظهور في أعمال.

* * *

إنه لم يمت حين أخذت شهرته الطافحة في زوال،
بل مات وأكاليل مجد جديد تغريه أن يحيا،
مات وكأنما ينظر إلى فوزٍ جديدٍ قريب المنال؛
فوزٍ هو أسمى من كل نصرٍ تهبه هذه الدنيا.

* * *

سيبقى رفاته في مستقرِّه راضيًا،
ويظل اسمه مثالًا يسطع،
يدل كيف يبارك الله جهدًا ساميًا
إذا تضافرت فيه البسالة والورع.

لكن الظروف لم تمهله حتى يستفيد من اتصاله بحزب المتزمتين الذي كانت له السلطة حين كان كرمول قابضًا على زمام الأمور في البلاد؛ إذ عادت الملكية الطريدة وسدَّت الطريق في وجه المتزمتين وأنصارهم، فاعتمد شاعرنا في حياته على ميراث ضئيل ثم على قلمه الذي سرعان ما استخدمه في مدح الملك القادم، فكتب قصيدةً يحيي بها عودة الملك، وعقَّب عليها بأخرى يمدحه في يوم تتويجه، وكلتا القصيدتين مكتوبتان «بالقافية المزدوجة الحماسية»،[٢] التي برع فيها هذا الشاعر براعة تلفت النظر، وسار فيها على منهاجه «بوب» في العصر الأوغسطي في أول القرن الثامن عشر كما سنحدثك في حينه.

[٢] القافية المزدوجة — كما سبق — هي التي تقفي كل بيتَين متعاقبَين بقافيةٍ واحدة، والقافية المزدوجة نوعان: نوع يتألف فيه البيت من عشرة مقاطع، وآخر يتألف فيه البيت من ثمانية، والنوع الأول يستخدم على صورتَين: فهو إما «مغلق» أو «متدفق»، ففي «المغلق» يقوم كل بيت بمعنًى مستقل، وهذا هو الذي يسمى «بالحماسي» كالذي استخدمه «دريدن» و«بوب»، وأما في «المتدفق» فيجري المعنى من بيتٍ إلى الذي يليه، بل قد يجري من زوجٍ إلى الزوج الذي يليه، وليست الأبيات المزدوجة ذات المقاطع العشرة مستحدثة على يدَي دريدن، إنما هي قديمة في الأدب الإنجليزي، استخدمها شوسر في «المقدمة»، وفي كثيرٍ من «حكايات كانتربري» (راجع شوسر)، وكتب بها مارلو وشيكسبير. أما الذي بدا في عهد اليصابات فهو أن تكون هذه الأبيات المزدوجة «مغلقة» فيستقل كل بيتٍ بمعناه، وأخذت هذه النزعة تزداد، حتى

لكن عودة الملكية لم تعد على «دريدن» بالكسب من أمثال هذه المدائح، وإنما أكسبته عودةُ الملكية عن طريق المسرح، ذلك أن المسارح التي أغلقت في عهد المتزمِّتين عادت الآن ففتحت أبوابها، فوجدت في «دريدن» كاتبًا خصبًا ممتازًا يمدها بمسرحياته، ويستمد منها المال، ثم ما هي إلا أن أغلقت المسارح أبوابها من جديد قرابة عامَين (١٦٦٥–١٦٦٦م)، وذلك حين فشا الطاعون، ونشبت النار في لندن؛ مما دعا الناس إلى الهجرة إلى الريف، وفي عام ١٦٦٦م الذي شهد هذه الكوارث العظمى كتب «دريدن» قصيدته المشهورة «سنة العجائب»،[٣] وهي قصيدةٌ طويلةٌ مؤلفة من رباعيات وموضوعها الحرب الهولندية وحريق لندن، ثم أضاف إلى ذلك مدحًا توجَّه به إلى الملك وآل بيته.

وانجابت عن البلاد نكبتها، فعاد المسرح وعاد «دريدن» إلى الكتابة المسرحية التي ظل مشتغلًا بها بعد ذلك أعوامًا طوالًا، أكسبه مالًا وفيرًا، ورفع قدره في قصر الملك فنُصِّب أميرًا للشعراء. ولا شك أن هذا التوفيق أغار صدور أعدائه، لكنه استطاع بما أوتي من قدرةٍ نادرة على السخرية أن يخرسهم جميعًا.

وهنا ننتقل إلى الجانب الساخر من أدبه، فنحدثك عن ثلاث قصائد تعد من الطراز الأول في أدب الهجاء في العالم أجمع، أما أولاها فهي قصيدة «أبشالوم وأكيتوفل»،[٤] ولكي نقدمها إليك، لا بد لنا من شرح الموقف التاريخي الذي دعا إلى كتابتها، فقد كتبها الشاعر عام ١٦٨١م حين بلغت حماسة الشعب أشدها حول ما يسمى «قانون الإقصاء عن العرش» الذي أريد به أن يُقصي جيمس الثاني عن وراثة العرش بعد شارل الثاني؛ لأن جيمس كان يدين بالعقيدة الرومانية الكاثوليكية، وهي تنافي ميل الشعب بصفةٍ

اشتدت عند دريدن، ثم بلغت كمالها عند «بوب»، ثم عاد الأدباء في أول القرن التاسع عشر إلى إيثار تدفق المعاني من البيت إلى الذي يليه، ومن الزوج إلى الذي يليه؛ إذ في ذلك حرية وطلاقة.

وأما الزوج الذي يُركَّب البيت فيه من ثمانية مقاطع، فهو أقدم من زميله عهدًا في الأدب الإنجليزي؛ إذ نقل إليه من الأدب الفرنسي في العصور الوسطى.

ونحن إذ نقسم الشعر المزدوج القافية إلى هذين النوعَين، لسنا نقصد إلى الاستقصاء الجامع المانع؛ لأن هناك قوافيَ مزدوجة يتركب فيها البيت من اثنى عشر مقطعًا، وأخرى يتركب البيت فيها من أربعة عشر مقطعًا، كما أن هناك منها ما يتركب البيت فيها من مقطعَين أو ثلاثة، ولكن هذه كلها قلة أهملناها في التقسيم.

[٣] Annus Mirabilis.

[٤] Absalom and Aehitophel.

عامة، وكان المؤيدون لهذا القانون هم حزب الأحرار ومعهم شافتسبري، لكن الملك لجأ إلى حل البرلمان، وأخذ يصبُّ اضطهاده ونقمته على أصحاب هذا المشروع، فكان أن زجَّ شافتسبري في «البرج» بتهمة الخيانة العظمى، فنتج عن ذلك سيلٌ من الرسائل والمقالات هاجم فيها كاتبوها استبداد الملك وتعسفه، فرأى الملك ووزراؤه أن يردوا على هذه الحملة أولًا، وأن يهيئوا الرأي العام قبل حلول الموعد الذي حُدِّد لمحاكمة شافتسبري ثانيًا، فمن ذا يؤدي لهم هذه المهمة الخطيرة سوى أمير الشعراء «جون دريدن»؟ وأجاب الشاعر دعوة القصر، وأخرج هذه القصيدة «أبشالوم وأكيتوفل» قبيل يوم المحاكمة بأيامٍ قلائل، فنجحت القصيدة نجاحًا منقطع النظير، فطبعت عدة طبعات في أيامٍ قليلة، وأخذ الناس في كل مكانٍ يردِّدون منها أبياتًا وعبارات، والقصيدة رمزية إلا أن رمزها شفاف لم يتعذر على القراء أن يكشفوا عما تحته، فأبشالوم يرمز به لمونْمُثْ،[٥] وأكيتوفل يرمز به لشافتسبري،[٦] والملك شارل رمز له بداود، ورمز لدوق بكنجهام[٧] باسم «زِمْري»،[٨] وفيما يلي الصورة المشهورة التي صوَّرَ بها الشاعر شافتسبري:

وفي طليعة هؤلاء كان أكيتوفل الزائف،
وهو اسم حقَّتْ عليه لعنةُ العصور اللاحقة جميعًا،
بارعٌ في حَبك الدسائس والنُّصْح الملتوي،
وإنه لحكيمٌ باسل، مشاغب بفطنته،
قلق لا يستقر على مبدأ ولا يدوم في منصب،
يكون بيده الأمر فلا يقنع، ويزول عنه السلطان فلا يرضى،
له نفس مشتغلةٌ لا تنفك تشق الطريق لنفسها،
فتبرى بذلك جسمًا نحيلًا وتذويه،
وقد أبهظت جسده بعبئها، وإنه لمن طين،

[٥] Monmouth.

[٦] Shaftesbury.

[٧] Villiers, Duke of Buckingham.

[٨] Zimri.

إذا اشتد الخطر ألفيته ربانًا جريئًا،
يغتبط للمخاطر حين يعلو الموج
ويبحث عن العواصف لا يتقيها، بل إنه ليعجز إن ساد الهدوء،
تراه يدنو بسفينته من الرمال ليزهي بفطنته.
إن المواهب العظمى — بغير شك — قريبة الشبه بالجنون،
فلا يفصل النبوغ عن الجنون إلا فاصلٌ رقيق،
وإلا فلماذا — وقد وهب رفعة الشأن والمال —
يأبى على شيخوخته راحةً تريدها؟
لماذا يضني جسدًا وفي وسعه أن يُمْتعه؟
قد أفلس من حياته ومع ذلك يسرف في راحته.

لكن شافتسبري بُرِّئ على الرغم من هذه القصيدة الساخرة، وأصبح في أعين الشعب بطل الساعة، وضُربت أوسمة تحمل اسمه وصورته ونُقشت عليها الشمس تُبدِّد غياهب السحب، تخليدًا لذلك الحادث العظيم.

فكان ذلك داعيًا لإخراج القصيدة الهجائية الثانية وعنوانها «الوسام»،[٩] وقد صدرت سنة ١٦٨٢م، وهي شبيهة بسالفتها «أبشالوم وأكيتوفل» في الوزن والأسلوب، وحدث أن عارض هذه القصيدة شاعرٌ يدعى «تومس شادْوِلْ»[١٠] بقصيدة يهاجم فيها «دريدن» مهاجمةً شخصيةً عنيفة، فهبَّ شاعرنا لينتقم لنفسه بالقصيدة الهجائية الثالثة، وهي «ماك فِلِكْنو»،[١١] فجاءت السخرية فيها لاذعةً مُرَّة، يتخيل فيها دريدن شويعرًا ركيك النظم يسمى «فِلِكْنُو».

بويع بالحكم يافعًا — كأوغسطس — فحكم زمانًا طويلًا،
ولبث في عالم النثر والشعر حاكمًا بغير منافس
يبسط على دولة «الكلام الفارغ» سلطانًا مطلقًا.

* * *

[٩] The Medal.

[١٠] Thomas Shadwell.

[١١] Mac Flecknoe.

وفكَّر أيَّ أبنائه جميعًا لوراثة المُلْك يختار،
بحيث يثير على الذكاء حربًا لا يخبو لها أوار،
ثم صاح: قُضي الأمر، فالطبيعة تنادي
ألا يحكم بعدي إلا من يشابهني بين أولادي،
وليس سوى شادْوِلْ يحمل صورتي كاملة؛
فقد نضج في الغباء منذ نعومة أظفاره،
ليس بين أبنائي جميعًا سوى شادْوِلْ
رسخت قدماه في البلادة الوافية،
فقد يدَّعي سائر الأبناء معنًى ضئيلًا فيما ينطقون،
أما شادْوِلْ فيستحيل أن ينحرف به القول إلى معنًى معقول.

وكأنما لم يَكْفِ الشاعرَ هذه القصيدة في الثأر لنفسه من «شادْولْ»، فانتهز فرصة أخرج فيها شاعر من أنصاره قصيدة تكمل «أبشالوم وأكيتوفل»، فأضاف إليها «دريدن» مائتي بيت يهجو فيها شادول مرةً أخرى.

ولعل شاعرنا بذلك قد أفرغ جعبته في الهجاء، ثم عمر قلبه بالإيمان الديني فوجَّه شعره ناحية الدين، فأخرج سنة ١٦٨٢م قصيدة «رلجيوليسي»[١٢] يعرب فيها عن إيمانه بعقيدة الكنيسة الإنجليزية، ثم عقَّب عليها بعد أربعة أعوام بقصيدةٍ دينيةٍ أخرى عنوانها: «الغزال والنمر الأرقط»،[١٣] وهي دفاع عن الكنيسة الرومانية الكاثوليكية ساقه في حكايةٍ رمزية، يشير فيها إلى الكنيسة الكاثوليكية بالغزال الناصع البياض، وإلى كنيسة إنجلترا بالنمر الأرقط، كما يشير إلى كثيرٍ من العقائد السائدة في عصره بصنوفٍ من الحيوان ساقها في حكايته، ولسنا نريد أن نتعرض للأسباب التي حملت الشاعر على تغيير عقيدته بين هاتين القصيدتَين، فهو في الأولى — كما ترى — مشايع لكنيسة إنجلترا، وهو في الثانية مهاجم لها؛ لأننا مَعْنِيُّون بالرجل أديبًا، يقول الشاعر في هذه وتلك.

---

١٢ Religio Laici.

١٣ The Hind and the Panther.

وننتقل بك بعد هذا إلى لونٍ آخر من الشعر؛ شعر الأناشيد، ضرب فيه الشاعر بسهمٍ وافر في قصيدتَين عما من أجمل وأروع ما يصادفك في دولة الشعر، وأعني بهما قصيدة عنوانها «أغنية لعيد القديس سيسلْيا»،[١٤] وأخرى عنوانها «وليمة الإسكندر»[١٥] التي بلغت في تصوير العواطف الإنسانية المختلفة مبلغًا عظيمًا، والتي بلغ من شهرتها في عالم الأدب أنها تقرن باسم «دريدن» أكثر مما يقرن به سائر نتاجه الأدبي، وكلتا القصيدتَين تمجد الموسيقى، وتبين ما لها من أثرٍ عظيمٍ جليل.

ففي أغنية القديس سيسليا يقول الشاعر إن الموسيقى قد أشاعت الاتساق والتناغم والانسجام في الذرات المتنافرة التي يتألف منها الكون، بحيث أصبح على النحو الذي نرى، وفي وسع الموسيقى أن تثير في الإنسان كل صنوف العواطف على اختلافها، فهي التي تستثير الجند للقتال، وهي التي يبث فيها المحبون أنَّاتهم، ثم يعرج الشاعر على «أورفيوس» الذي جاء في الأساطير أنه كان يحرك الجماد بأنغام موسيقاه.

وفي «وليمة الإسكندر» يصور لك «تيموذيوس» العازف جالسًا على عرشٍ رفيع، وعلى مقربةٍ منه جلس الإسكندر إلى جانب تاييس، وتبدأ الموسيقى ويبدأ الغناء بقصة زواج الإله «جوف» من «أولمبيا»، ثم ينتقل العازف إلى التغني برب الخمر «باكَسْ»، فتفعل الأنغام في نفس الإسكندر فعلها، وتأخذه الحماسة ويملؤه الغرور، ويقصُّ على الحضور قصة حروبه موقعةً بعد موقعة، وهنا يرى العازف أن يكبح هذا الغرور في نفس الإسكندر، فيحول موسيقاه وأنغامه وغناءه، بحيث يروي بها هزائم «دارا»، فتتحرك الشفقة في نفس الإسكندر، ويرقُّ لذلك البطل الكسير ويرثي. ولما كان بين الشفقة والحب وشيجةٌ قوية وصلةٌ قريبة، انتهز العازف تحرك الشفقة في قلب الملك وعرَّج من فوره على أنغام الحب فَلَانَ لها فؤاد الإسكندر، ثم ختم الموسيقار أنغامه بنغمة الثأر والانتقام. وهكذا أخذ يلعب بعواطف الإسكندر، يعلو بها آنًا ويهبط آنًا.

وبعدُ فللشاعر غير هذا كله «متفرقات» و«مترجمات»، وكان أهم من ترجم لهم «دريدن» من الأدباء القدماء «فيرجيل» إذ وفِّق في ترجمته إلى شعرٍ إنجليزي توفيقًا قلَّ أن تجد له نظيرًا في كل ما ترجم من عيون الأدب في العالم.

---

[١٤] Song For St. Cecilia's Day.

[١٥] Alexander's Feast — ويلاحظ أن هذه القصيدة أيضًا يقدمها الشاعر نشيدًا يكرم به عيد القديس سيسليا.

ولم يكن دريدن شاعرًا وكفى، إنما كان إلى جانب ذلك ناثرًا وكاتبًا مسرحيًّا. ومن الخير أن نتحدث عنه ناثرًا حين نتناول الناثرين في الكلمة التالية لحديثنا عن الشعراء، ثم نتحدث عنه مسرحيًّا عند الكلام على المسرحية في هذا النصف الثاني من القرن السابع عشر.

(١-٣) صموئيل بتلر Samuel Butler (١٦١٢–١٦٨٠م)

لو كان لشعراء الفترة التي نؤرخ لها — النصف الثاني من القرن السابع عشر — طابع يميزهم، فذلك هو الهجاء وكتابة المقالة منظومة في شعر، ولعل من يتلو «دريدن» في هذه الفترة من هؤلاء الشعراء هو «بَتْلَرْ» مؤلف «هيودِبْراس»،[١٦] التي صدرت على أجزاء، فنشر أول أجزائها سنة ١٦٦٣م، وبعد إخراج بضعة أجزاء منها تركها المؤلف ولم تبلغ ختامها بعدُ. والقصيدة — رغم نقصها عن التمام — طويلة، يسخر فيها الشاعر من طائفة المتزمِّتين، فبطلها «هيودبراس» يخرج مصحوبًا بتابعه «رالفو» — على نحو ما خرج دون كيشوت مصحوبًا بتابعه سانكوبانزا[١٧] — ليثير حربًا شعواء على ما امتلأ به العصر من شرٍّ وانحلال، وفي سياق الحديث يعرِّض الشاعر بأعلام المتزمتين تعريضًا يثير الضحك في القارئ؛ إذ لا يسعه إلا أن يهزأ بهم كما يهزأ بهم الشاعر. ولئن رأينا هذا الأثر الأدبي قد زالت عنه اليوم قيمته، فما ذاك إلا لأن كاتبه قد عُني بأخلاق عصره، وشئون العصر الواحد لا يطول بها الأمد، ولا يُفْسح لها في صفحة الخلود.

وله حكايةٌ رمزية لطيفة عنوانها «الهر والهرة» نسوق منها هذا المثال.

الهرة:

رويدك أيها الغاصب اللعين، لا تغازل على هذا النحو الجريء.
وهل في استطاعتك — في آنٍ واحد — أن تغازل وتسيء؟

الهر:

إنك — بفنون سحرك القوي — فَتَنْتِ روحي،
فأردتُ — بامتصاص دمائك — أن أشفي جروحي.

---

[١٦] Hudibras.

[١٧] راجع سيرفانتيز في الأدب الإسباني في عصر النهضة.

الهرة:

إن من واجب المحب أن يجعل قلبه هدفًا للشقاء،
قبل أن يريق من الحبيبة قطرة من دماء.

الهر:

أرى جراحكِ فوق السطح، وجرحي دفينًا عميقًا.
جرحتِني في الفؤاد، وخدشتُ جلدك خدشًا رفيقًا.
فبينما غاصت عيناك أعمق مما غرستُ المخلب،
أراك لائمةً على أثر كنتِ له السبب.

الهرة:

كيف استطاعت عيناي البريئتان أن تفتكا بفؤادك؟
ألم تُفْشِ عيناك أنت قبل ذاك سِرَّ غرامك؟
فالجريرة العظمى التي اقترفتْها يديَّ
أَني رؤيت (بعينيك أنت لا بعينيَّ).

الهر: إني أجرح كي أحب، ولست أحب لأجرح.
الهرة: ذلك شرٌّ ممن يقسو ليمرح.

(٢) النثر

(٢-١) جون دريدن

لقد حدثناك منذ قريب عن «دريدن» شاعرًا، وإن نثره لجدير أن تقال فيه كلمة ما دام يحلو لبعض الناقدين أن يعدوه عظيمًا بنثره لا بشعره! ومعظم النثر الذي كتبه «دريدن» مقدماتٌ لمسرحياته وخطاباتُ إهداءٍ لقصائده، وذلك فضلًا عن «مقالة في الشعر المسرحي»[١٨] نشرها سنة ١٦٦٧م، فسجلت اسمه بين الطبقة الأولى من رجال النقد، و«مقدمة الحكايات»[١٩] التي صدَّر بها ترجمته لحكايات شوسر وبوكاتشو.

[١٨] Essay on Dramatic Poesy.

[١٩] Preface to the Fables.

أما مقالته في الشعر المسرحي، فقد أنشأها وهو في الريف حين كانت لندن مصابة بالطاعون، وهي في صورة حوار يدور بين أشخاص ترمز أسماؤهم لفريقٍ من أدباء العصر، فاسم منها يشير إلى «دريدن» نفسه وآخر إلى «هاوَرْد»[٢٠] وهكذا، ويدور الحوار حول مشكلات النقد الكبرى، فتبسط مشكلة القديم والحديث، ويدافع عن الأخذ بقواعد الأدب القديم متحدث ويعارضه متحدثٌ آخر، ثم يقارن المتحاورون بين أدب المسرح في فرنسا وإنجلترا، فيقول قائل: إن المسرحية الإنجليزية كانت منذ أربعين عامًا تفوق زميلتها الفرنسية، ثم انقلب الوضع وأصبح الأدب المسرحي في فرنسا أصحَّ وأجود؛ لأنهم هناك لا يثقلون مسرحياتهم بكثرة «الحبْكات» الفرعية التي تفسد مجرى «الحبكة» الأصلية، ويتجنبون ما يزل فيه المسرحيون الإنجليز من مزج المأساة بالملهاة في روايةٍ واحدة، ولا يملئون المسرح بمناظر القتل والفتك وغير ذلك من الفظائع التي تنبو عن الذوق المهذَّب السليم، وهنا يرد عليه من يتكلم بلسان «دريدن» فيقول إنه إذا كانت المسرحية الفرنسية أدنى إلى الوقار والهدوء والحشمة من المسرحية الإنجليزية، فذلك كما تزداد هذه الصفات في التمثال المنحوت عنها في الإنسان الحي، ثم يضيف إلى ذلك أن كاتب المسرحية الفرنسية لا يُنْطِق أشخاصه بما يعبر عن العواطف تعبيرًا صحيحًا، وتقل الحركة في المسرحية الفرنسية قلةً ملحوظةً معيبة، ويتلو ذلك عرضٌ نقديٌّ بديع لشيكسبير وبومنت وفلتشر وجونسن. وختام المقالة حوار حول القافية والشعر المرسل، أيهما أفضل؟ وفي هذا الحوار يدافع «دريدن» عن وجوب استخدام القافية في المآسي. ومما هو جدير بالذكر في هذا الصدد أن «دريدن» عاد فعدل عن هذا الرأي حين كتب رواية «أنطون وكليوبطره».

وأما مقالته النقدية الثانية «مقدمة الحكايات» ففيها نقدٌ مقارنٌ قوي، إذ يوازن الكاتب بين شوسر وبوكاتشو موازنة يرجع فيها لتأييد رأيه إلى أعلام الأدب القديم: هومر وفريجل وأوفد، فجاءت مقالة تفيد وتمتع في آنٍ معًا.

(٢-٢) جون بنين Gohn Bunyan (١٦٢٨–١٦٨٨م)

ولد «جون بَنْيَنْ» في قريةٍ قريبةٍ من بدفورد من «أبٍ شريفٍ فقيرٍ عامل»، ولما شبَّ أُرسل إلى المدرسة الثانوية في بدفورد، حيث تعلم «القراءة والكتابة بالقدر الذي يُسمح به

[٢٠] Howard، وهو صهر الشاعر، تزوج دريدن من أخته، وكان مشتغلًا بالأدب.

لسائر أبناء الفقراء»، ولما غادر المدرسة درَّبه أبوه على حرفته، وهي الصِّفاحة (السمكرة) فاتخذها «جون» مهنةً يرتزق منها في قريته، وقد كان ثائر العاطفة قوي الخيال، إذا ما اجتمعت جماعة الصبيان في بلده على سوء كان هو على رأسها، وبهذا يعترف حين جاوز حد الشباب وعمر قلبه بالتقوى، فقد جرى لسانه بألفاظ السباب، وافترى كذبًا وتسوَّر الحدائق ليسرق ثمارها، لكنه إن كان قد اقترف هذه الهفوات الهينة في شبابه، فقد دفع لها ثمنًا غاليًا في رجولته من ندمٍ وفزعٍ من العقاب الذي لا بد واقعٌ به على ما فرط، وأخذت تلاحقه الرؤى المخيفة منذرةً إياه بأليم العذاب.

شبَّت في إنجلترا الحرب الأهلية بين الملك شارل الأول وأنصاره من جهة وبين البرلمان والمتزمتين الدينيين من جهةٍ أخرى، فانخرط فيها «بَنْيَنْ» جنديًّا محاربًا، ولبث يقاتل عامًا، عاد بعده إلى بلده حيث تزوج. يقول:

«صادفت زوجةً عُرف أبوها بتقواه، فتزوجنا ونحن كلانا على أشد ما نكون فقرًا وعُدْما، لا نملك من أدوات الدار طبقًا أو ملعقةً، لكن زوجتي كان معها كتابان «طريق الإنسان إلى الجنة» و«الشعائر العملية للورع» وهما ما خَلَّفه لها أبوها عند موته، وكنت أقرأ معها هذين الكتابَين حينًا بعد حين، فوجدت فيهما بعض ما سرَّني، لكني لم أصادف فيهما ما حملني على العقيدة المخلصة، وكثيرًا ما كانت تنبئني زوجتي عن تقوى أبيها، وكيف كان يؤنِّب على الرذيلة ويصلحها، سواء وقعت تلك الرذيلة في داره أو بين جيرته، وتقول إنه عاش حياةً دينيةً صارمة في قوله وعمله. إن هذين الكتابَين لم يبلغا مني القلب، لكنهما حركا في نفسي شيئًا من الرغبة في الدين.»

كان «بَنْيَنْ» في تلك الفترة من حياته يختلف إلى الكنيسة في نظام واطراد لا يتخلَّف، ولكنه إلى جانب ذلك لم يستطع أن يتخلص من نزوعه في حياته إلى بعض الشر، كان يطالع الإنجيل ويأسف على خطاياه، فكان هذا الصراع في نفسه بين عمل الرذيلة والندم عليها مصدر شقاء حرمه لذة العيش، ثم أشرق عليه شيء كأنه الإلهام:

«كنت ذات يوم أسافر في الريف، فأغرقت في التفكير في خُبْثِ نفسي، والتأمل فيما ينطوي عليه قلبي من عداوة الله، فطافت بذهني آية الإنجيل: «لقد أخرج الله السلام من الدماء التي أريقت على الصليب»، فرأيت عندئذٍ أن عدالة الله ونفسي الآثمة تستطيعان أن تلتقيا وأن تقبِّل إحداهما الأخرى، لقد أوشكتُ أن يصيبني الإغماء، لا عن غمٍّ وشقاء، بل عن غبطة عظيمة وطمأنينة نفس.»

والتحق «بَنْيَنْ» بجماعةٍ دينية في بدفورد، وأخذ يعظ الناس وسرعان ما ذاع صيته واعظًا قديرًا، لكن عادت الملكية الطريدة إلى إنجلترا، وصدر قانون يوحِّد العقائد الدينية

المتباينة في أنحاء البلاد، فحرم بذلك على طوائف البروتستنت أن يجتمعوا، كما عُدَّ التخلف عن الكنيسة جريمة يعاقب عليها القانون، فاتفق «الخوارج» على أن يجتمعوا في الغابات وفي الدور النائية عن العمران، لكن رجال الحكومة كثيرًا ما ألقوا عليهم القبض، وقد قبض على «بَنْيَنْ» نفسه في نوفمبر سنة ١٦٦٠م، فقدِّم إلى القضاء في بدفورد، وكان القضاة يكرهون أن يزجُّوا برجلٍ كهذا في السجن، فحاولوا ما وسعتهم الحيلة أن يحملوه على الوعد بألا يعظ على ملأ من الناس علنًا، فأبى «بَنْيَنْ» أن يَعِدَ بهذا، ولم يجد القضاة بدًّا من الحكم بسجنه، فأرسل إلى سجن بدفورد حيث قضى في غياهبه اثني عشر عامًا، ولما عُرِضَ الحكم على المحكمة العليا في لندن، حاول أعضاؤها ما حاولته محكمة بدفورد من قبلُ، وهو أن يحملوا الرجل على وعد يتعهد به ألا يعظ علنًا، لينجو بهذا الوعد من السجن، ولكنه عاد فأبى؛ لأن الوعد المطلوب منافٍ لما يمليه الضمير، وكم تثبت حوادث الأيام أن الناس يكرهون ما هو خير لهم! إن «بَنْيَنْ» لو أُطلق سراحه من السجن لما زاد على واعظٍ مشهور! لكن السجن أتاح له أن يقرأ وأن يفكر، ثم يكتب. أكبَّ بَنْيَن على قراءة الإنجيل، وهو في سجن بدفورد، يتلوه مرةً بعد مرة بعد مرة، ويظهر أنه قرأ فيما قرأ بعض القصائد الدينية، كما قرأ «ملكة الجن» لسبنسر، و«الفردوس المفقود» لملتن، ثم كتب وهو في سجنه «الرحمة تشمل كبير الآثمين»[٢١] والجزء الأول من «رحلة الحاج»،[٢٢] وهو الكتاب الذي خلده بين أعلام الأدب، وأُطلق سراح الأديب السجين في الثامن من شهر مايو سنة ١٦٧٢م، وله من العمر أربعة وأربعون عامًا.

وكتب في الأعوام التي تلت خروجه من السجن «مستر بادمان (أي الرجل الشرير): حياته وموته»،[٢٣] والجزء الثاني من «رحلة الحاج» و«الحرب المقدسة».[٢٤]

أما كتاب «الرحمة تشمل كبير الآثمين» — وهو أحد الكتابَيْن اللذين ألفهما في السجن — ففيه تاريخ لحياته وما شهدته تلك الحياة من صراعٍ نفسيٍّ أتينا على طرفٍ منه. وكتاب «مستر بادمان: حياته وموته» يقصُّ علينا في أسلوب المحاورة قصة رجل لا يتمسك بالفضيلة، ولا يرتدع بصوت الضمير، لكنه ناجح في حياته، وفي كتاب «الحرب المقدسة»

[٢١] Grace Abounding to the Chief of Sinners.

[٢٢] Pilgrim's Progress.

[٢٣] The Life and Death of Mr. Badman.

[٢٤] The Holy War.

وصف لقتال يدور بين قوى الشر وقوى الخير في سبيل الحصول على مدينة «مانسول» (أي نفس الإنسان)، أو بعبارةٍ أخرى هو وصف لمعركة يقتتل فيها المسيح والشيطان للظفر بالنفس الإنسانية. وأما «رحلة الحاج» — وهو أعظم كتبه جميعًا — فهو من أشهر الكتب عند القراء الإنجليز بعد الكتاب المقدس، وقد ترجم إلى معظم اللغات الأوروبية، إذ وجد فيه العالم المسيحي كله أدبًا جميلًا ووعظًا خلقيًّا مستساغًا.

ويبدأ الكتاب بهذه العبارة: «بينما كنت سائرًا في بيداء هذا العالم أبصرت بمكانٍ فيه كهف، فأويت إليه لأنام، فلما أخذني النعاس رأيت حلمًا …» ثم يقصُّ الحلم، وهو رحلةٌ قام بها «كرستيان» (أي المسيحي) صادفته فيها مواقف وأهوال يحلل لك الكاتب فيها مشاعر المسيحي الخالص المخلص لدينه.

جَسَّدَ «بَنْيَنْ» في «رحلة الحاج» بعض المعاني المجردة لتقوم مقام الرمز، وكان في فنه من البراعة بحيث خلع على هذه المعاني المجردة لحمًا ودمًا، فتقرأ ما يجري على ألسنتها، فتحسبك مستمعًا إلى حديث يدور بين أشخاص، وفي ذلك يقول «مانولي» إن بَنْيَنْ «يكاد يكون الكاتب الوحيد الذي استطاع أن يجعل من المعاني المجردة أشخاصًا مجسدة.» فقد كان له من دقة الخيال ما استطاع معه أن يصوِّر من تلك المعاني رجالًا من لحمٍ ودم، فإذا ما أجرى حديثًا بين مَعْنَيَيْن كان الحديث أقرب إلى الواقع من كثيرٍ من الحوار الذي تراه في معظم الروايات التمثيلية، وأعجب العجب أن يُخرج هذا الكتابَ صَفَّاح بن صفاح (سمكريٌّ بن سمكري).

كان بَنْيَنْ كاتبًا عظيمًا قويَّ العبارة بسليقته، وهو ثاني اثنين في الأدب الإنجليزي — الآخر هو دِكِنْز في القرن التاسع عشر — جاءا لسانًا معبرًا عن سواد الشعب وعما يدور في رءوسهم ونفوسهم من آمال وأحلام ومخاوف، وكلاهما من طبقات الشعب الدنيا ولم يتلقَّ من التعلُّم إلا قسطًا ضئيلًا.

(٣-٢) صموئيل بيبس Samuel Pepys (١٦٣٣–١٧٠٣م)

تلقى بيبس تعليمه الثانوي في لندن، ثم أكمله في جامعة كيمبردج، فلما بلغ الثانية والعشرين من عمره تزوج، ولم يلبث بعد زواجه أن عينه «سير إدورد مونتاجو»[٢٥]

[٢٥] Sir Edward Montagu.

— وتربطه القرابة بأسرة بيبس — كاتمًا لسره، وأسكنه هو وزوجته في دار بلندن، وبعدئذٍ عُيِّن بيبس في منصب في البحرية، ولبث فيه حتى شبت الثورة سنة ١٦٨٨م، فكان فيها ختام ذلك المنصب، وزُجَّ في السجن سنة ١٦٩٠م بتهمةٍ سياسية، ثم أُخرج بعد حينٍ قصير.

وقد عُرف بيبس في الأدب بيومياته التي بدأها في يناير سنة ١٦٦٠م، وكان آخر عهده بها آخر يوم من شهر مايو سنة ١٦٦٩م، حيث منعته العلةُ التي أصابت عينَيه أن يستأنف تدوينها، كتب بيبس هذه اليوميات بكتابةٍ مختزلةٍ، وكان يملؤها بالكلمات الأجنبية، ولعله لجأ إلى كل هذا ليخفي معانيه عن كثرة القراء، خصوصًا وقد كان ما يكتبه ماسًّا بأخصِّ شئونه، ولما دنا بيبس من ختام حياته، أهدى يومياته تلك إلى الكلية التي تخرج فيها — وكانت تملأ ست كراسات في كل كراسةٍ خمسمائة صفحة — ولبثت تلك الأوراق حيث وضعت من الجامعة حتى سنة ١٨١٨م، ثم قيَّض الله لها من يحلُّ رموزها بين عامي ١٨١٩ و١٨٢٢م. ونشرت يوميات بيبس للمرة الأولى سنة ١٨٢٥م، أي بعد موته بما يقرب من قرن وربع قرن.

وإن مؤرخ الآداب ليحتفل بهذه اليوميات لما تفردت به من خصائص بين سائر اليوميات؛ ففيها فقراتٌ رائعة في أسلوبها قوية في تعبيرها عن العواطف الإنسانية كما يحسُّها رجل من عامة الناس، نعم شهدت الآداب رجالًا عبروا عن كوامن نفوسهم أصدق التعبير، فهذا هو القديس أوغسطين في القرون الوسطى، وهذا هو روسو في فرنسا، بل هذا هو «بَنْيَنْ» الذي حدثناك عنه منذ قليل. كل هؤلاء أفرغوا أنفسهم فيما يكتبون، لكنهم كانوا رجالًا أعلى من متوسط الرجال، فلم تكن حياتهم هي حياة الرجل العاديِّ كما يألفها كل إنسان، وإن شئت فقل كان هؤلاء وأمثالهم يمثلون النوابغ، ولا يمثلون عامة الناس، وبالطبع قد يعبر النابغ فيما يكتب عن عواطف الناس، لكنه مع ذلك ليس منهم في طريقة تفكيره وإحساسه، أما بيبس في يومياته فرجلٌ عادي يُخرج ما يدور في نفسه من الخواطر والمشاعر إخراجًا أمينًا صادقًا، ويحدثنا عن دقائق حياته، حتى ليصور لنا حياة عصره — منعكسةً فيه — تصويرًا دقيقًا، فلم يُخْفِ شيئًا من دلائل ضعته وخيانته، ولم يهمل شيئًا مما كان ينشب بينه وبين زوجته من خلافٍ وشجار، فكأنما كان «بيبس» يستمد من حياته — بكل ألوانها — متعةً ولذة، فأراد أن يزداد بها استمتاعًا بتسجيل حوادثها ما دقَّ منها وما جلَّ؛ إذ لا فرق عنده بين الحادثة الهامة والحادثة التافهة ما دام قد وجد في كل منهما لذةً ومتاعًا. ولنتصفح

هذه اليوميات لنطالع فيها نُتَفًا هنا وهناك، لنرى كيف يبسط الرجل حياته أمامك كما وقعت:

> أنا شديد الفرح بطعام الغداء، أفرح وقت الأكل وقبله وبعده، وإنما يزيد من فرحي أن غدائي شهي، أجادت طهيه وتقديمه خادمتنا التي لم يكن لنا سواها، أكلنا دجاجًا وأرانب قُطِّع لحمها في مرق الطماطم (الصلصة) وفخذًا من الضأن، وكان في أحد الأطباق ثلاث أسماك، وطبقٌ عظيمٌ آخر فيه ضلع الضأن، وطبق فيه حمام مشويٌّ، وآخر فيه أربعة من «الجنبري» وثلاث فطائر، ثم نوع من فطير السمك (وهو نادر جدًّا) وطبق من السمك الصغير، وشربنا ألوانًا من الخمر، وكان كل شيء على خير ما يرجى، حتى لقد وقع كل شيء من نفسي موقع الرضى العظيم.

ألا يلقي لك مثل هذا القول ضوءًا على اهتمام الناس بطعامهم في القرن السابع عشر؟ ولكنك يجب أن تذكر أن القوم في ذلك العهد كانوا يأكلون وجبةً كبيرةً واحدة في الغداء، ثم لا يأكلون في الليل إلا عشاءً خفيفًا، ومن هنا كان ازدحام مائدة بيبس بألوان الطعام!

> ذهبت بصحبة زوجتي إلى مسرح «كِنْجِزْ هاوس»[٢٦] (معناها بيت الملك) لأشهد «الشهيدة العذراء»[٢٧] تمثل لأول مرة، وهي روايةٌ ممتعة حقًّا، لا لأن الرواية في ذاتها كبيرة القيمة، ولكن لأن «بِكْ مارشال»[٢٨] أجاد تمثيلها، على أن ما سرَّني سرورًا لم يبعثه في نفسي شيء في العالم، هو «موسيقى القِرَبِ» حين يهبط «المَلَكُ» من السماء، فقد كانت الموسيقى من الحلاوة، بحيث ملكت عليَّ فؤادي، وبعبارةٍ موجزة، لَفَّت نفسي لفًّا أوقع بي العلة، وهو إحساسٌ أحسست مثله في عهدٍ سلف حين كنت أحبُّ زوجتي، فلم أستطع والموسيقى تعزف، بل لم أستطع وأنا في طريقي إلى داري ذاك المساء، ولا حين كنت في الدار، أن أركِّز

٢٦ King's House.

٢٧ The Virgin Martyr.

٢٨ Beck Marshall.

ذهني في شيء، بل ظللت طوال الليل مسحورًا، ولم أكن أصدق أن الموسيقى استطاعت في يومٍ من الأيام أن تتمكَّن من نفس إنسان بمثل ما تمكَّنت من نفسي ذاك المساء، وقد صممت عندئذٍ أن أمارس بنفسي عزف «موسيقى القِرَبِ» وأن أحمل زوجتي على ممارستها.

ومن ذلك ترى مقدار حبه للموسيقى، وهي صفةٌ عُرِف بها على الرغم من قلة ثقافته؛ فقد كان لا يُعنى بالقراءة إلا قليلًا، وكان ماديًّا في نزعاته وميوله، يهمه جمع المال وادخاره أكثر مما تهمه جوانب الجمال في العالم من حوله، لكنه إلى جانب هذه المادية كان مخلصًا في عقيدته الدينية، محبًّا للموسيقى — كما رأيت — ولعل هاتين الصفتين أن تكونا كل ما اتصف به الرجل من الخلال الروحية، وأما سائر جوانب حياته فماديةٌ صميمة.

وما دمنا قد ذكرنا في اليومية السابقة ذهابه إلى المسرح، فيحسن أن نشير في هذا الموضع إلى ولعه بالمسرح، وقد شارك أهل عصره — عصر عودة الملكية — في التقليل من شأن شيكسبير، فرواية «روميو وجوليت» في رأيه أسوأ مسرحية شهدها في حياته، ورواية «عطيل» مسرحيةٌ حقيرة، و«حلم ليلة في منتصف الصيف» مسرحيةٌ باردة لا طعم لها.

وهاك بعض أمثلة أخرى تتناول شئون حياته اليومية:

«لما صحوت من نومي بغتةً هذا الصباح، صدمت زوجتي بمرفقي صدمة قوية على وجهها وعنقها، فأيقظتْها الصدمة وهي تتألم، وأبديتُ أسفي وأخذني النعاس من جديد.

عدتُ إلى الدار ووجدت كل شيءٍ على وجهه الصحيح، إلا أنني كنت منقبض النفس قليلًا لما أبدته زوجتي من إهمال؛ إذ تركت غلالتها وصدارها وملابس نومها في العربة التي أقلتنا من وستمنستر اليوم، ولو أنني أعترف أنها كانت قد أعطتها لي لأرقبها، إن خسارتنا بهذا تبلغ خمسة وعشرين شلنًا.»

يوم آخر:

«ذهبت مع زوجتي إلى غرفتها لأفحص حساب المطبخ كما أثبتَتْه، وهنالك اشتجرنا لشرائها منديلًا مطرَّزًا وقلنسوة بغير إذني، ومن ثمَّ غضبنا وواصلنا الغضب حتى ساعة النوم.»

وهكذا تقرأ في يوميات بيبس عن دقائق حياته، كما تطالع فيها آراءه في المسرح وفي الكتب القليلة التي قرأها وفي المواعظ التي سمعها في الكنيسة أيام الآحاد، وفي الحوادث

السياسية الهامة، ولو أنه كان شديد الحرص فيما يمسُّ السياسة؛ لأنه عاش في عصرٍ مضطربٍ مليء بالقلاقل، هو عصر عودة الملكية، وتقرأ له أيضًا مذكراته الشائقة عن الطاعون الذي تفشى في لندن وعن حريق لندن المعروف، تقرأ كل هذا فتحسبك شاهد عيان يرى ويسمع.

إن لهذه اليوميات قيمةٌ عظيمة في الأدب الإنجليزي؛ لأنها — كما قلنا — تصور لنا عصر بيبس — النصف الثاني من القرن السابع عشر — تصويرًا فيه كل الدقائق، ولأنها تدلنا على الذوق الأدبي الذي كان سائدًا إذ ذاك، وذلك استنتاجًا من الإشارات الكثيرة التي أثبتها الكاتب عن المسرحيات التي شهدها؛ ولأنها تزيد من علمنا باللغة الإنجليزية الدارجة في ذلك العهد؛ ولأنها فوق ذلك كله خير ما شهد الأدب الإنجليزي من يومياتٍ واعترافاتٍ يصب فيها الكاتب نفسه في غير حياءٍ أو حرج، فيوميات بيبس في الأدب الإنجليزي تحتل مكانةً شبيهة بمكانة «اعترافات» روسو في الأدب الفرنسي وذكريات «بنفنوتو تشلِّيني» الذي تحدثنا عنه في أدب النهضة في إيطاليا.

(٤-٢) جون إفلن Gohn Evelyn (١٦٢٠–١٧٠٦م)

وهذا كاتبٌ آخر نعرفه بيومياته، لكن مسافة الخُلْفِ بعيدة جدًّا بينه وبين «بيبس» في هذا الفن من فنون الأدب. سافر «إفلن» في أرجاء أوروبا في وقتٍ كانت فيه إنجلترا تضطرب فيها الأحداث السياسية اضطرابًا شديدًا، وأنفق في رحلته ثلاث سنوات سجل حوادثها في الجزء الأول من يومياته.

ولما عاد إلى بلاده أنفق معظم وقته يطالع ويفلح حديقته، وعلى الرغم من أنه عاش في القرن السابع عشر، إلا أن ذوقه وأسلوبه أقرب إلى الذوق والأسلوب اللذين سنشهدهما في أدب القرن الثامن عشر، فهو كلف بالصناعة في الكتابة وفي ألوان الفن جميعًا، يكره غابة فونتِنْبِلُو — في فرنسا — لأنها على غير نظام وتنتثر فيها الصخور، ولا تعجبه جبال الألب؛ لأنها خشنة لا تستقيم فيها الجوانب والسفوح، ولكنه يحب الحديقة المنسقة التي تناولتها يد البستاني بالتشذيب. وهكذا يكره الأسلوب إذا لم تكن فيه العناية بالصقل باديةً ظاهرة، شأنه في ذلك شأن المدرسة الاتباعية (الكلاسيكية) التي استهلَّ بها الأدبُ الإنجليزي القرن الثامن عشر، كأنما كان «إفلن» — وكما كان دِرَيْدِنْ أيضًا — طليعة تبشر بقدوم عهدٍ أدبيٍّ جديد.

وإن كانت يوميات بيبس تدلنا على صورة الحياة التي كان يحياها رجلٌ ضحل الثقافة متوسط الثراء في القرن السابع عشر، فإن يوميات «إِفْلِنْ» ترسم لنا حياة السيِّد من سادة الريف، كيف كان يفكر وعلى أي نحوٍ كان يعيش.

(٣) المسرح

أغلق المتزمِّتون الدينيون أبواب المسارح سنة ١٦٤٢م؛ لأنهم رأوا فيها مباءات إفساد لا تتفق مع الدين القويم، لكن هذا التحريم القانوني لصناعة التمثيل لم يمنع جماعات الممثلين أن يجوبوا في البلاد، فيمثلوا مسرحياتهم في أفنية الفنادق وساحات الأسواق. ثم حدث أن سافرت جماعة من الممثلين إلى ألمانيا لتُمثِّل هناك رواياتٍ إنجليزية، وبهذا احتفظ الممثلون بصناعتهم حتى زالت عنهم غاشية التزمُّت بعودة الملكية، أضف إلى ذلك أن بعض الكتَّاب المسرحيين لم يمتنعوا عن كتابة مسرحياتهم، وإن لم تجد سبيلها إلى المسرح، فعمل ذلك كله على بقاء التقاليد والأوضاع المسرحية على الرغم من تحريم التمثيل في عهد المتزمتين.

فلما عاد شارل الثاني إلى عرش البلاد، بعد زوال جمهورية المتزمتين، سمح للمسارح أن تفتح أبوابها من جديد، فوجدت المسرحية نفسها موصولة العلاقة بما كان سائدًا قبل إغلاق المسارح، وأخذ القوم يكتبون رواياتٍ جديدة، ويمثلون إلى جانبها رواياتٍ قديمة من إنتاج شيكسبير وبن جونسن وبومنت وفلتشر وغيرهم؛ فكان ذلك داعيًا لكتَّاب العهد الجديد أن يترسموا خُطى رجال العهد السابق، ولكنهم تأثروا إلى جانب ذلك بالأدب الفرنسي إلى حدٍّ بعيدٍ عميق، فقد طُردت الملكية من إنجلترا وأقام رجالها في فرنسا، حيث عرفت مآسي «كورني» وملاهي «موليير»، واستمد شارل الثاني ذوقه الأدبي من هذا الجو الجديد، فلما عاد إلى بلاده لم يكن بدٌّ من فرض ذوقه المكتسب على الكتَّاب الإنجليز، فأخذت الملهاة تقتفى في بعض أوضاعها آثار موليير، ودخلت القافية المزدوجة في كتابة المأساة نقلًا عن الفرنسيين، وتُرجمت عن الفرنسية مسرحياتٌ لتمثَّل على المسارح في لندن.

ولسنا نستطيع أن نصف حالة الكتابة المسرحية في النصف الثاني من القرن السابع عشر، أي في عهد عودة الملكية، دون أن نشير إلى التحلل الخلقي العجيب الذي ساد الأدب المسرحي عندئذٍ، فلئن اشتد المتزمتون في قيودهم الأخلاقية التي فرضوها على الناس وبالغوا في فرضها، فقد تطرف رجال القصر عند عودتهم من فرنسا في مجونهم

واستهتارهم، ولما كان المسرح مكان متعتهم، فلم يكن مناصٌ من أن يمتعهم أدباء المسرح بما يحبون، من خلاعةٍ واستهتار ومجون، بحيث أصبحت المسارح ضربًا من اللهو يجفل منه المحافظون ويتحرجون من مشاهدته.

أما المسرح نفسه من حيث إعداده وإخراج الرواية ممثلةً عليه، فقد دخلته تغيراتٌ هامة جديرة بالذكر في هذا الموضع.

كان المسرح في عهد اليصابات غنيًّا بملابس الممثلين فقيرًا بالمناظر التي ترسم على جدران المسرح نفسه، فالممثلون يرفلون في ملابسَ مزخرفةٍ مزركشة على مسرح يكاد يكون خاليًا من كل رسم مما نعهده على مسارحنا اليوم، ويصوِّر لنا البيئة التي تجرى فيها حوادث الرواية، نعم كانت «المُقَنَّعَاتُ» تعنى برسم المناظر، لكن المقنعات — كما عرفت — كانت تمثل في قصور الملوك والأمراء ولا تمثل على المسرح، فلما عادت الملكية إلى إنجلترا وافتتح المسرح عهدًا جديدًا أخذ أصحاب المسارح يُدخلون المناظر على مسارحهم، فكان لذلك نتائجُ هامة وخطيرة في تأليف المسرحية، منها أن يقتصد الكاتب جهد طاقته في الأماكن التي تقع فيها حوادث روايته، حتى لا يضطر المخرج إلى إعداد المناظر الكثيرة التي تلائم تلك الأماكن، فشيكسبير في رواية «أنطون وكليوبطره» — مثلًا — لم يجد مانعًا من الانتقال بحوادث روايته من الإسكندرية إلى مسينا إلى روما إلى سوريا وأثينا وغيرها، إذ لم يكن على الممثلين إلا أن يعلقوا لوحة على المسرح يكتب عليها اسم المكان الذي تقع فيه الحوادث الممثَّلة، أما «دريدن» الذي تناول نفس الموضوع في إحدى رواياته التمثيلية في عهد عودة الملكية، فقد حصر حوادث روايته كلها في الإسكندرية ليسهل على المخرج أن يصوِّر منظرًا يمثل مكان الحوادث. ونتيجة أخرى ترتبت على إدخال المناظر المصورة في الفن المسرحي، وهي أن تغيير تلك المناظر من فصلٍ إلى فصل يستدعي أن يقف التمثيل برهةً قصيرة، ومن هنا لم تعد الرواية تمثل في اتصال لا ينقطع — كما كانت الحال في عصر شيكسبير — بل أخذت فترات الراحة تتخلل الفصول كما نرى اليوم، وعن هذه النتيجة تفرعت نتيجةٌ أخرى، وهي أن يقصِّر الكاتب روايته حتى يعوض بقصرها فترات الراحة فلا يطول مكث النظارة عما كان.

وكان المسرح في عهد اليصابات مصطبةً بارزة في فناءٍ مكشوف، ويجلس النظارة على جوانبه الثلاثة، بل ويجلس بعضهم فوق المسرح نفسه نظير أجرٍ إضافي يدفعونه. أما في العهد الجديد فقد تغير وضع المسرح، بحيث أصبح النظارة يواجهونه من ناحيةٍ واحدة، على هيئةٍ قريبةٍ جدًّا مما نشاهد اليوم، وأصبح المسرح الجديد مسقوفًا، ومن هنا

أخذوا يضيئونه بمصابيح، ولم يعد ما يمنع أن يقع التمثيل ليلًا. أما في عصر شيكسبير فكان التمثيل في فناءٍ مكشوف، فلا مصابيح تُضاء ولا تمثيل بعد الغروب.

ولعل أهم ما دخل على المسرح من تغير، هو استخدام النساء في أدوار النساء، بعد أن كان الغلمان يلعبون هذه الأدوار، ولعلك تذكر كيف كان يلجأ شيكسبير في كثيرٍ جدًّا من رواياته إلى خدعةٍ مسرحية؛ هي أن يجعل الفتاة تدعي أنها فتًى، وتلبس ملابسه، وتتحدث بلسانه؛ وذلك لأنه يعلم أن دور الفتاة سيمثله فتًى، فالأفضل أن يُجرى على لسانه ما يتفق مع طبيعته، أضف إلى ذلك أن كتَّاب المسرحية في عصر اليصابات كانوا يقتصدون في أدوار النساء لعلمهم بصعوبة تمثيلها، أما بعد عودة الملكية فقد ظهر النساء على المسرح، وكثرت — تبعًا لذلك — أدوار النساء في المسرحيات المؤلَّفة في ذلك العهد.

وحسبنا هذه الكلمة العامة لنقدم إليك بعض كتَّاب المسرح في ذلك العهد:

(٣-١) جون دريدن

ذكرناه شاعرًا وناثرًا، وها نحن نقدمه مسرحيًّا نابغًا.

أول مسرحية له مُثِّلَتْ ملهاةٌ نثريةٌ عنوانها الشَّهْم «الغليظ»،[٢٩] ولكنها لم تصادف نجاحًا، فأعقبها «النساء المتنافسات»،[٣٠] وهي ملهاةٌ أيضًا كتبها شعرًا، قَفَّى بعضه وأرسل بعضه الآخر، فكانت أنجح من سالفتها.

وكان «دريدن» في بدء حياته الأدبية مؤمنًا بأن المأساة لا يجوز أن تكتب إلا في شعر مقفًّى؛ لأن الشعر المرسل لا يلائمها، وعلى هذا الأساس أخرج روايتَيه «الملكة الهندية»[٣١] و«الإمبراطور الهندي»،[٣٢] وقد شاركه في كتابة الأولى صهره «هاوَرْد»، لكن هذا الشريك عاد فانقلب على استخدام الشعر المقفَّى في المسرحية، ومن هنا نشأت معركةٌ أدبيةٌ لطيفة بين «دريدن» مدافعًا عن القافية و«هاورد» مدافعًا عن الشعر المرسل، وقد ذكرنا طرفًا من هذه المعركة عند الكلام على «مقالة في الشعر المسرحي» التي كتبها «دريدن» في النقد الأدبي.

---

[٢٩] The Wild Gallant.

[٣٠] The Rival Ladies.

[٣١] The Indian Queen.

[٣٢] The Indian Emperor.

ومن المآسي المشهورة التي كتبها شعرًا مقفًّى، رواية «الحب الطاغي»[٣٣] و«فتح غرناطة»،[٣٤] وفي هذه الرواية الأخيرة ترى «المنصور» يقوم بأعمال البطولة التي بالغ فيها الشاعر مبالغة أخرجتها عن الطبيعي المعقول، وهو يصور لنا بطله قُلَّبًا لا يستقر على حال، فهو يأسر مخطوبة الملك ويشغف بها حُبًّا، ويعلن للمحبوبة هذا الحب الشديد، وتصدُّ عنه الفتاة، فينقلب المنصور على أصدقاء الأمس ليقف إلى جانب أعدائه لعل ذلك يؤدي به إلى الظفر بحبيبته، ويعيد الملك المخلوع إلى عرشه، ثم يطلب يد الفتاة بعد هذا كله فيُرفض طلبه، فينقلب من جديد على هذا الملك ليعين عليه أعداءه. ورواية «فتح غرناطة» مكتوبة بأسلوبٍ فخم جاوز بفخامته كل حدٍّ معقول، فظهرت فيها الصناعة ظهورًا قبيحًا، ومع ذلك فقد صادفت إعجابًا شديدًا عند الملك شارل الثاني ومنحه بعدها لقب أمير الشعراء.

هنا حاول أعداؤه أن يهدموا مجده الأدبي، فتعاونت طائفة منهم على إخراج رواية أطلقوا عليها «التسميع»[٣٥] جعلوا بين أشخاصها شخصًا يسمى «مستر بايز»[٣٦] يرمزون به إلى دريدن، وأخذوا يصبون عليه السخرية والنقد اللاذع، ويضحكون من نوع المسرحية التي أُغرم بها دريدن، وهي التي تسمى «بالمسرحية الحماسية»،[٣٧] وقد كانت المسرحية الحماسية هي الشائعة السائدة في عصر عودة الملكية، وأهم خصائصها أنها مُقَفَّاةٌ بالقافية المزدوجة، وأنها تبالغ في كل شيء. وخلاصة رواية «التسميع» هي أن مدنيًّا يدعى «جونْسُنْ»، وريفيًّا يسمى «سمث» جاء إلى المدينة لتوِّه، التقيا برجلٍ يكتب المسرحيات اسمه «بايز» (وهو اسم يشير إلى دريدن) فدعاهما «بايز» أن يصحباه إلى المسرح ليطلعهما على روايةٍ له، وهي في مرحلة التسميع، أي حين يتدرب الممثلون على أدائها. ويذهب الرجلان مع «بايز»، ويأخذ الممثلون في أداء التجربة، فيسأل المدني والريفي أسئلة تبعث النظارة على الضحك، وتبين مواضع الضعف جليةً واضحة، وهو ما أراده مؤلفو الرواية، وأخيرًا ينتهز الرجلان الزائران فرصة اشتغال «بايز» مع أحد الممثلين فيخرجان خلسة، فيسرع

[٣٣] Tyrannic Love.

[٣٤] The Conquert of Granada.

[٣٥] The Rehearsal.

[٣٦] Mr. Bayes.

[٣٧] The Heroic Play.

«باين» وراءهما ليعيدهما حتى يشهدا الرواية إلى آخرها، حتى إذا ما رجع بهما وجد الممثلين قد غادروا المسرح ليأكلوا طعام الغداء.

ظهرت رواية «التسميع» فتلقاها «دريدن» بصدرٍ رحب، ويقال إنه لبث بعدها أمدًا لا يكتب المأساة ويكتفي بكتابة الملاهي؛ لأن «الرواية الحماسية» التي ضحك منها مؤلفو «التسميع» لا تكون إلا مأساة، فأراد «دريدن» فيما يظهر أن يبعد عن موطن السخرية حينًا، وفي هذه الفترة أخرج ملهاتَين هما «الزواج البدع»[٣٨] و«الحب في دير الراهبات»[٣٩] وفي السنة التي مات فيها «مِلْتُنْ» — ١٦٧٤م — حوَّل «الفردوس المفقود» إلى قالبٍ تمثيلي مقفًّى، وأطلق عليها «حالة الطهر»[٤٠] ولم يُرِدْ بها أن تُمثَّل على المسرح، بل لعله أراد أن يحيي بها الشاعر العظيم.

ومضى بعد ذلك عام واحد، ثم أخرج «دريدن» مسرحية هي على الأرجح خير مسرحياته جميعًا، عنوانها «أورنج زيب»،[٤١] وهي آخر مآسيه التي تجري فيها القافية، وقد كتب في مقدمتها أنه لم يعد يعتنق الرأي الذي دافع عنه بحرارة اثني عشر عامًا ضد صهره الشاعر «سير هاوَرْد»، ونعني به رأيه في وجوب أن تكون المأساة شعرًا مقفًّى.

ولهذا كانت روايته التالية شعرًا مرسلًا، وموضوعها أنطون وكليوبطره، وعنوانها «كل شيء في سبيل الحب»،[٤٢] وهي أحب رواياته إليه، والحق أنها مسرحيةٌ غاية في الجودة، ولولا أن شيكسبير له رواية في نفس الموضوع خفتت إلى جانبها رواية دريدن، لما أصبحت هذه مغمورة مجهولة من جمهرة المتأدبين على نحو ما نرى اليوم، فقد تكون رواية «دريدن» أجود من رواية سلفه العظيم في البناء والحبْك؛ لأنه حصر الحوادث في الإسكندرية ولم يوزعها على مدنٍ كثيرة كما فعل شيكسبير، وأشخاصه أقل عددًا من الأشخاص في رواية شيكسبير، فساعده هذا وذاك على أن تخرج روايته موحَّدةً موصولة الأجزاء، وقد برع «دريدن» وأجاد في تصوير «أنطون»، لكنه قصَّر في رسم كليوبطره عما

[٣٨] Marriage à la Mode.

[٣٩] Love in a Nunnery.

[٤٠] The State of Innocence.

[٤١] Aureng–Zebe.

[٤٢] all for Love.

بلغه شيكسبير في تصويرها وإجراء الشعر على لسانها، فكان هذا وحده خافضًا لروايته رافعًا لرواية سلفه.

وللشاعر غير ما ذكرنا رواياتٌ أخر، إذ بلغ ما أنتجه نحو ثلاثين رواية، بينها كثير لا قيمة له في ميزان النقد، ولكن اثنتين أو ثلاثًا منها ارتفعت إلى صف المسرحية العظيمة، فلم يَدْنُ منها شيء مما كتب في عصر الشاعر. بل لم يدْنُ منها شيء مما كتب في الإنجليزية منذ عهد اليصابات العظيم.

(٣-٢) وليم كنجريف William Congreve (١٦٧٠–١٧٢٩م)

هو أنبغ من شهد الأدب الإنجليزي إطلاقًا في ضربٍ من الملهاة يسمى «ملهاة السلوك»،[٤٣] والملهاة من هذا النوع إنما تصوِّر سلوك الناس كما هو في حياتهم المنزلية، ولا تحاول أن تسخر من الرذيلة ومن غفلة الناس وحمقهم في طريقة سلوكهم، فتصوير الواقع في «ملهاة السلوك» هو كل شيء، ولا عبرة بما توحيه الرواية في أنفس النظارة من رذيلةٍ أو فضيلة، وبطل مثل هذه الملهاة هو الشاب المستهتر الماجن، الذي لا يعبأ بالأخلاق قيد أنملة، ولا يشغله إلا غرامه ومتعته، وقد كثر الشباب من هذا الطراز عند عودة الملكية؛ إذ التفَّ بالملك وحاشيته أبناء الأسر الرفيعة من أمثال هؤلاء، وبطلة الرواية تتصف بشدة حيويتها ورشاقتها، فالمرأة الخفيفة الرشيقة أفضل عند رواد المسرح عندئذٍ — حاشية الملك وأتباعهم — من المرأة الفاضلة، وموضوع الرواية عادة هو أن «تستغفل» الزوجة الماجنة زوجها أو أباها أو ولي أمرها كائنًا من كان.

تلك هي «ملهاة السلوك» التي عنيت في عصر عودة الملكية بتصوير الواقع، والتي برع فيها «كونجريف» وأجاد.

ولد كونجريف في بلدٍ قريبٍ من ليدز عام ١٦٧٠م، وكان أبوه ضابطًا في الجيش، لكن لم يكد ولده وليم يشهد النور، حتى عُين في منصبٍ جديدٍ في أيرلنده، فانتقل إليها مصحوبًا بأسرته، وهنالك تلقَّى وليم علومه زميلًا للكاتب المشهور «سوِفْت» (صاحب رحلات جلفر).

ولما دنا الشاب من عامه العشرين، عاد إلى إنجلترا، وكان قد أحسَّ في نفسه ميلًا قويًّا نحو الأدب، فسرعان ما توشجت الأواصر بينه وبين دريدن، فتعاونا معًا على ترجمة

[٤٣] Comedy of Manners.

بعض الآثار الأدبية القديمة، ولما بلغ من العمر ثلاثة وعشرين عامًا أخرج أولى ملاهيه «العزب العجوز»،[٤٤] وقد نجحت على المسرح نجاحًا عظيمًا، ولبثت قائمةً أربعة عشر يومًا، وهي مدةٌ طويلة جدًّا في ذلك العهد، وكوفئ الكاتب بما لم يكافأ به كاتبٌ سواه على رواية؛ إذ أسند إليه وزير المالية عندئذٍ (لورد هالفاكس) منصبًا يدر عليه راتبًا كبيرًا، وأخذت المناصب تتكاثر عليه، حتى بلغ دخله الحكومي مائتين وألفًا من الجنيهات في العام، وسمع كونجريف من عبارات الثناء والمدح يوجهها إليه أئمة الأدب في عصره — دريدن وبوب — كما يوجهها إليه سيدات القصر والحاشية، ما ملأه بالغرور، وقد جاءه فولتير في زيارةٍ فقال له كونجريف في كبرياء إنه يود أن ينظر إليه فولتير سيدًا من السادة لا كاتبًا يؤلف المسرحيات، فأجابه زعيم الساخرين بقوله: «لو كنتَ سيدًا من السادة وكفى لما جئت لزيارتك» وتركه في ازدراء.

وأخرج الكاتب ملهاته الثانية «المخادع»[٤٥] فلقيت من نقاد الأدب أعظم الثناء، لكنها لم تصادف قبولًا حسنًا في أول الأمر عند عامة الناس، ثم عقب عليها بملهاةٍ ثالثة عنوانها «حبٌّ بحبٍّ»،[٤٦] وهي أفضل من سابقتَيها؛ إذ لا تقل عنهما في حلاوة الحوار، ثم تفُوقُهما في تصوير الشخصيات تصويرًا جاء أقرب إلى الحياة النابضة.

ثم أخرج كاتب الملاهي بعد ذلك مأساة «العروس الحزينة»،[٤٧] التي لبثت أمدًا طويلًا أشهر نتاجه بين القراء، وقد وردت في هذه الرواية قطعة يصف بها الشاعر كنيسة، قال عنها الدكتور جونس — وهو نقادةٌ مشهور في أدب القرن الثامن عشر — إنه لو طلب إليه «أن يختار من الشعر الإنجليزي كله أجود ما فيه لما وجد قطعة يؤثرها على هذه الأبيات التي صاح بها رجل في فناء الكنيسة الخاوية»:

كلا، لقد أخرس كل شيء، إنه سكون كسكون الموت، ألا ما أبشعه!
إن هذه البِنية السامقة لها وجهٌ وقور،
عمدها القديمة شامخة برءوسها المرمرية؛
لترفع سقفها الثقيل بقبابه العالية،

---

[٤٤] The Old Bachelor.

[٤٥] The Double Dealer.

[٤٦] Love for Love.

[٤٧] The Mourning Bride.

وإن السقف لمكين بثقله راسخ،
كأنما هو الهدوء يرنو بناظريه! إنه يبعث رهبة
وفزعًا في عينيَّ الكليلتَين، والقبور
وكهوف الموتى العتيقة تبدو باردة،
وتبعث القشعريرة في قلبي الراجف،
هات لي يدك وأسمعني صوتك،
أسرع فتحدث إليَّ، لأسمع
صوت حديثك، فصوتي يفزعني بأصدائه.

لكن العصر الحديث بنقَّاده وقرائه يرفض أن يجعل لهذه القطعة الشعرية كل القيمة التي قوَّمها بها الدكتور جونْسُنْ.

وختم «وليم كونجريف» نتاجه المسرحي بملهاة «طريقة الدنيا»[٤٨] التي اختلف في تقديرها رجال النقد اختلافًا عظيمًا، فمنهم من جعلها آية إنتاجه، ومنهم من وصفها بالفشل. ومهما يكن من أمر فلم تصادف على المسرح عند إخراجها نجاحًا.

وزخر الأدب في «عصر العودة» بكثير غير هذين من رجال المسرحية، منهم «وليم وتشرلي»[٤٩] و«فانبره»[٥٠] و«ناثانَيْل لي»،[٥١] وغيرهم ممن لا يتسع هذا العرض السريع لذكرهم.

ها قد بلغنا بالأدب الإنجليزي ختام القرن السابع عشر، وأشرفنا به على حركةٍ اتباعية (كلاسيكية) جديدة استهلَّ بها القرن الثامن عشر، فلنقف حينًا لننتقل إلى أدبٍ زاخرٍ زاهرٍ خصيب ظهر في فرنسا في القرنَين السابع عشر والثامن عشر.

---

٤٨ The Way of the World.

٤٩ William Wicherley.

٥٠ Vanbrugh.

٥١ Nathaniel Lee.

الفصل العاشر

الأدب الفرنسي في «القرن العظيم» وهو القرن السابع عشر؛ عهد لويس الرابع عشر

جرى العرف بين مؤرخي الأدب الفرنسي أن يصفوا القرن السابع عشر بـ «القرن العظيم»،[١] وختام هذا القرن في تاريخ الأدب هو العام الذي شهد موت عاهل فرنسا العظيم لويس الرابع عشر، عام ١٧١٥م.

شهد هذا «القرن العظيم» ما بذله «ريشليو» من جهودٍ موفقة انتهت بتركيز السلطان في صاحب التاج، بعد أن كان موزعًا بين أشراف الإقطاع، حتى بلغ الحكم المطلق أبعد مداه في عهد لويس الرابع عشر، وصحب هذه المركزية السياسية مركزيةٌ في الأدب، بل مركزيةٌ في الثقافة بأوسع معانيها، انتهت بسيادة النزعة الاتباعية (الكلاسيكية) سيادةً مطلقة، فقد كان أدب القرن السادس عشر فرديًّا في جوهره، يستمع فيه الأديب إلى وحي نفسه وهواه، ولم يكن ثمة مقياسٌ عامٌّ ظاهر يقاس به نتاج الأدباء الذي تنوعت صنوفه وتعددت، كما تنوعت أذواق الأدباء أنفسهم وتعددت نزعاتهم، ثم جاء القرن السابع عشر، فطبع الأدب بالطابع الذي وسمت به السياسة، وهو الجمع والتوحيد تحت سيطرة السلطان ونفوذه، فطُمست شخصيات الأدباء وضاعت حريتهم في الأدب، كما طُمست وضاعت في السياسة سواء بسواء.

هذه الحركة التي سارت بالأدب والثقافة نحو التوحيد والتنظيم، والتي تمثلت في «الصالونات» الأدبية التي شاعت عندئذٍ، وفي «المجمع العلمي الفرنسي» الذي أنشئ ليكون صاحب الكلمة العليا في الثقافة الفرنسية، لم تبلغ أوجها إلا حين قبض الملك الشاب لويس الرابع عشر على زمام الأمر بيده بعد موت وزيره «مازاران» سنة ١٦٦١م، وعندئذٍ

[١] Grand Siècle.

فنيت «الصالونات» ليحلَّ محلها «القصر»، فمنه كانت تصدر القوانين التي تتحكم في أذواق الأدباء كما كانت تصدر سائر القوانين، فالذوق الفني الذي تجلَّى في بناء «فرساي» هو نفسه الذي فرض نفسه على الأدب، الرشاقة والفخامة وسلامة القواعد.

في هذا الجو «الأرستقراطي» نشأ الأدب الاتِّباعي في فرنسا، وهو أدبٌ «أرستقراطي» صورةً وجوهرًا، ولو أن منشئيه كادوا جميعًا أن يكونوا من أهل الطبقة الوسطى، ارتفعوا إلى أوج الشهرة بفضلٍ من الملك، فالمسرحيون العظماء والشعراء النوابغ والناثرون الفحول، كانوا بمثابة المأجورين ليمتعوا طبقةً رفيعة لا ينتسبون هم إليها وإن عاشوا بينها، ومن هنا كان أدبهم يمثل أرفع المُثُل التي سادت في عصرهم، دون أن يزلُّوا في الأخطاء والعيوب التي تنزل عادةً بأدب رجال الطبقة الرفيعة، وهي الضحولة والتكلف، فجاء أدبهم — على نقيض ذلك — عميقًا جيد الصناعة.

لكنا إن رأينا هذه الوحدة المصطنعة، التي ضمت أذواق الأدباء في مسلكٍ واحد خلال القرن السابع عشر، فلا ينبغي أن نغمض الأعين عن عوامل كانت تعمل في الخفاء رويدًا رويدًا حتى انتهى بها الأمر إلى تحطيم هذا السلطان الأدبي الذي صدر عن «الصالونات» أولًا وعن قصر «فرساي» ثانيًا، ونعني بتلك العوامل جهود الطبقة الوسطى التي أَثْرَتْ — البورجوا — فقد ظل هؤلاء يرتفعون في المجتمع ويزداد خطرهم، حتى إذا ما تحطمت قوة الملك بعد لويس الرابع عشر، انتقل مركز الثقافة والأدب من القصر وحاشيته إلى الأغنياء من رجال البورجوا، وسنلمس آثار هذا الانتقال حين نعرض لأدب القرن الثامن عشر.

وسبيلنا الآن أن نقدم بين يديك أعلام الأدب في «القرن العظيم» فنعرض الشعراء، فرجال المسرحية، فالناثرين وأصحاب القصة.

(١) الشعر الفرنسي في القرن السابع عشر

(١-١) ماليرب Màlherbe (١٥٥٥–١٦٢٨م)

أول من نتناول من شعراء هذا القرن هو «فرانسوا دي ماليرب» الذي ولد في «كان»[٢] من أب يتولى القضاء، وقد أراد «ماليرب» أول الأمر أن يسير على نهج أبيه، فيتَّجه إلى

[٢] Caen.

دراسة القانون واحترافه، ولكنه ما لبث أن خلع رداء القانون ليمتشق الحسام محاربًا في الحروب الدينية التي كانت ناشبة إذ ذاك، ثم انتهى به الأمر إلى القرار في باريس حيث اتصل بالقصر وانصرف للشعر.

أغدق عليه القصر وأصحاب السلطان في باريس إغداقًا كريمًا، لكنه دفع الثمن غاليًا؛ إذ رد الجميل شعرًا ذليلًا خاضعًا يتقرب به من أولي الأمر، ولو أن ذلك لم يمنعه عن الإنشاء في المناسبات الشعبية العامة.

لم يكن «ماليرب» شاعرًا من الطراز الأول، وإنما يذكره تاريخ الأدب لموقفه أكثر مما يخلده لشعره، فقد كان اللسان المعبر عن المثل الأعلى للحكومة الذي أخذ يسعى ريشيليو نحو تحقيقه، ولولا ذلك لما تناول ديوانه قارئٌ حديث إلا ليقرأ له قصيدةً أو اثنتين، مثل قصيدة «العزاء» التي وجهها إلى والد فقد ابنته. أما سائر شعره فلا يمتاز بقوة الخيال ولا عمق الشعور ولا طلاوة الأسلوب على الرغم من عنايته بالصقل والتجويد؛ ولهذا جاء شعره أقرب إلى النثر في بروده.

نقول إن تاريخ الأدب يذكر «ماليرب» لموقفه أكثر مما يذكره لشعره، فقد ظهر في عصر كان الذوق الأدبي يتجه اتجاهًا يطابق مزاجه ونزعته، فكان من حسن حظه أن اقترنت باسمه الحركة الجديدة كلها، وكان هو بغير شك عاملًا من عوامل رسوخها؛ إذ وضع الأساس الذي قام عليه الشعر قرنَين كاملَين من الزمان، ولم يكن ذلك الأساس قواعدَ إيجابية رسمها لينهج على غرارها الشعراء، بل كانت جهوده سلبية تحذف ولا تضيف، فقد أخذ ينقِّي الشعر من الألفاظ القديمة والعبارات الإقليمية التي أدخلها رجال «السابوع»، وعارض رأي «رُنْسار» في أن تكون للشعر لغةٌ خاصة به، فلغة الشعر — في رأيه — هي الفرنسية النقية الخالصة، وإذن فهي لغة النثر الجيد. وكان «ماليرب» يبذل مجهودًا ضخمًا في العناية بقواعد النحو في أدق تفصيلاتها، حتى لا تفلت منه في إحدى قصائده غلطةٌ نحويةٌ واحدة، لهذا كان يكتب المقطوعة أو القصيدة، ثم يعيد كتابتها، ويعيدها مرة بعد مرة، وهو في كل مرة يصلح أخطاءها ويصقل ألفاظها ويجوِّد أسلوبها، حتى لقد أُثِر عنه أنه كان يستنفد «رزمةً» كاملة من الورق ليفرغ من مقطوعةٍ واحدة فيها بضعة أبيات من الشعر. ومن بين القواعد التي اشترطها في النظم ألا يتدفق المعنى من زوج الأبيات إلى الزوج الذي يليه، فيجب عنده أن يتم المعنى في كل زوجٍ على حدة.

هكذا يجب أن تكون العناية بكتابة الشعر، فلا خطأ في النحو ولا إدخال للفظ الغريب، ولا طلاقة في تدفق المعنى، وشعاره في الشعر هو الوضوح والصحة وجودة المعنى، فلا غرابة إن عدَّه تاريخ الأدب واضع الأساس للمدرسة الاتباعية التي سادت في القرن السابع عشر، وهي مدرسة تعمل على كبت الحرية الفردية، وتجتنب كل ما يؤدي إلى الإسراف في الفكر والأسلوب. ولنضرب مثالًا لشعره أبياتًا من خير قصائده «عزاء إلى مسيو دي بربيه»:

أَحُزْنُكَ هذا — إذن — «بربيه» حزنٌ سرمديٌّ؟
أيظلُّ هذا الحديث الحزين
— الذي يوحي إليك به عطفُك الأبويُّ —
يزيد في أحزانك أبد الآبدين؟
أتكون فادحةُ ابنتك التي نزلتْ بها في قبرها
بموتٍ هو للجميع مآب؛
متاهةً ضَلَّ رشدُك في أنحائها،
فلن يعود إليك صواب؟

* * *

إني لأعلمُ ما كان لها من سحرٍ في طفولتها
فلم أكن لك بالصديق الآثم،
وأحجمتُ، لم أخفف من مصيبتها،
ولم أَسْتَهن برُزْئها القاصم.

* * *

لكنها تنتمي إلى عالمٍ أجملُ ما به عابر،
يرقبه أسوأُ المصير في الأرض،
وقد عاشت — زهرةً — كما تعيش الأزاهر
صباحًا واحدًا ثم تقضَّى.
وهَبْ أن الله استجاب لك الدعاء،
فامتد بها الأجلْ،
وعاشت حتى أمستْ كهلةً شمطاء؛
فأين أين الأمل؟

* * *

أم تظنُّها لو عُمِّرَتْ، فإنها في دار المقرِّ
تزداد من ترحابها؟
أم كانت تقلُّ إحساسًا بتربة القبر،
وبالدود في لحدها؟

(١-٢) رينييه Regnier (١٥٧٣–١٦١٣م)

وضع «ماليرب» قواعده واستنَّ للشعراء الشرائع، فتبعه التابعون، وظن «بوالو» — الناقد المشهور الذي سنحدثك عنه في الكلمة التالية — أن جميع الشعراء قد اعترفوا بالقوانين التي فرضها «ماليرب»، لكنه أخطأ الظن، فكان هنالك من عارض وقاوم، وعلى رأس هؤلاء المعارضين للحركة الجديدة «رينييه».

كان «ماتوران رينييه»[٣] شاعرًا عبقريًّا يبتكر ولا يقلد، وله فضلًا عن قصائده الرائعة ست عشرة سخريةً تضارع أروع ما عرفه الأدب الفرنسي من الشعر الساخر، وأهمها «الشعراء»،[٤] التي يعرض فيها وصفًا دقيقًا لحالة الأدب في عصره، و«إلى نقولا رابان»،[٥] وفيها يهاجم ماليرب، و«ماسِتْ»[٦] وهي دراسةٌ قوية لامرأةٍ عجوزٍ منافقة. ولعل هذه السخرية أن تكون آيته، رغم ما فيها من فحشٍ في القول ينبو عنه الذوق المهذب، و«الشاعر رغم أنفه»،[٧] وفيها يعرض طريقته في الكتابة وخصائص مزاجه ونزعته.

وأهم ما يمتاز به رينييه تصويره للشخصيات تصويرًا فيه قوة وشمول، ومع ذلك فتاريخ الأدب يذكره لخروجه على قواعد ماليرب أكثر مما يذكره لسائر صفاته ومميزاته، وهو في السخرية التي يهاجم فيها ماليرب، تراه يهزأ بأولئك الذين يبذلون أقصى جهدهم في دقائق القواعد اللغوية وقواعد العروض، فكأنما هم بذلك ينثرون النظم وينظمون النثر، ويحسبون ألا يكون الأدب أدبًا إلا إذا نسج الأديب على منوالهم، أما رينييه فيرفض

[٣] Mathurin Regnier.

[٤] Les Poètes.

[٥] A Nicole Rapin.

[٦] Macette.

[٧] Le Poète Malgré Soi.

الإذعان لهذه القيود، ويدافع عن حرية الأديب، وعما يجب أن يتمتع به العبقري النابغ من حقوقٍ في الابتكار هي فوق كل قاعدة وكل قانون. وأسلوب رينييه فيه قوة وطلاقة، لكنه كثيرًا ما يكون مهلهل الديباجة وفيه أخطاءٌ لغوية، نعم إنه يقدم لذلك بقوله إن ما يبدو في أدب النوابغ من إهمال هو نفسه الدليل على مواضع نبوغهم، لكننا حتى إن سلمنا معه بصدق هذا الرأي، فلا يسعنا إلا أن نلاحظ أن مواضع إهماله وخطئه أكثر من أن تغتفر.

وإمعانًا في الخروج على ماليرب، كان رينييه كثيرًا ما يُجْري المعنى في القصيدة من وحدةٍ زوجية إلى الوحدة التي تليها، ولا يحرص على أن يتم المعنى في كل وحدة كما أوصى ماليرب، وهذا مثال من شعره:

مقطوعات

إن كانت عيناك تلمعان نورًا وغرامًا،
فقد كانتا لقلبي الذي استعبدتِه ضرامًا،
وإن كنت أجثو لعينَيك كما أجثو لنجم أقدس،
فلماذا لا تحبينني؟

* * *

وإن كان قد خَلَعَ عليكِ الجمالُ جلالًا
فينبغي — كالزهرة فوق العشب تذوي ذبولًا —
من بطش الفصول وعنفها أن تعاني،
فلماذا لا تحببني؟

* * *

أتريدين أن يكون فيضُ الغرام من عينيك
هبةً من الطبيعة بغير جدوى عليَّ ولا عليكِ!
فإن كان الغرام — مثل الله — على الجميع يفيض،
فلماذا لا تحبينني؟

* * *

أم تنتظرين يومًا يتولاكِ فيه الندم،
إن في ذلك حرمانًا لنا من كثيرٍ من النعمْ،

وما دمنا نعيش من عمرنا في أحلاه،
فلماذا لا تحبينني؟

(١-٣) بوالو Boileau (١٦٣٦–١٧١١م)

ولكن ماذا تجدي ثورة «رينييه» على «ماليرب» والعصر كله يتجه الوجهة التي وجدت في «ماليرب» لسانًا معبرًا؟ لقد أخذت تعاليم «ماليرب» تزداد رسوخًا واتساعًا، حتى إذا ما انقضى بعد موته نصف قرن جاء أديبٌ آخر فأكمل رسالته، أديبٌ يحتل في الأدب الفرنسي مكانةً عالية، دان له الشعر في فرنسا، بل في أوروبا كلها حينًا من الدهر؛ إذ أصبحت قواعده في النقد مقياسًا يؤمن بصدقه الشعراء، فتستطيع أن تعده بحق ممثل المذهب الاتباعي (الكلاسيكي) في الأدب والمعبر عن أصوله وقواعده.

ولد «بوالو» في باريس، وكان في شبابه يُعَدُّ لوظائف الكنيسة، لكنه لم يلبث أن انحرف بمجرى الدراسة إلى القانون، ثم عاد فترك دراسة القانون لينصرف إلى الأدب، وذلك حين مات أبوه وخلَّف له إرثًا يكفيه مئونة العمل لاكتساب القوت، واشتغل «بوالو» بالنقد الأدبي خاصة، فأثار بنقده عداوة كثير من الأدباء المعاصرين، لكنه في الوقت نفسه اكتسب صداقة «موليير» و«راسين» و«لافونتين» كما ظفر برعاية الملك، ولبث بوالو أمدًا طويلًا يسيِّر المجمع العلمي ويرسم له الطريق.

ويتألف نتاجه الأدبي من اثنتي عشرة رسالةً، واثنتي عشرة سخريةً، وطائفة من الأناشيد والحِكَم والقصائد القصيرة، وله كذلك آثارٌ نثرية، غير أن ما يعنينا من إنتاجه كله قصيدتان: «منصة الخطابة»[٨] و«فن الشعر».[٩]

أما «منصة الخطابة» فأساسها معركة نشبت بين رجُلَيْن في إحدى الكنائس على موضع منصة الخطابة، فاتخذ «بوالو» من هذه الحادثة موضوعًا لقصيدة من «الشعر الحماسي الساخر»، وهو نوعٌ جديدٌ مبتكر من شعر السخرية في فرنسا سرعان ما انتقل إلى إنجلترا إذ اتخذ «بوب» — في أوائل القرن الثامن عشر — من قصيدة «منصة الخطابة» نموذجًا احتذاه في قصيدته المشهورة «اغتصاب الخُصلة»،[١٠] فقد كانت طريقة السخرية

[٨] Le Lutrin.

[٩] L’Art Poétique.

[١٠] The Rape of the Lock.

قبل ذاك أن يتناول الكاتبُ الساخر موضوعًا حماسيًّا جادًّا رصينًا، فيعالجه بطريقة تبعث على الضحك؛ إذ يسوقه في عباراتٍ مبتذَلةٍ لا تتناسب مع جلال الموضوع، فجاء «بوالو» وقلب الطريقة بأن تناول موضوعًا تافهًا، ثم عالجه بأسلوبٍ جليلٍ وقور يناسب الملحمة العظيمة، وإذن فأساس «الشعر الحماسي الساخر» أن يكون بين مادة القصيدة وأسلوبها فارق وتباين، فيمتنع التناسق والتناسب، فبدل أن كانت طريقة السخرية القديمة — كما قال بوالو — تُجرَى على لساني «ديدو» و«إينياس»[11] كلامًا شبيهًا بما يجري على ألسنة السمَّاكين والحمَّالين، أصبحت الطريقة الجديدة تُجرى على ألسنة الحلاقين وزوجاتهم كلامًا شبيهًا بما تبادله «ديدو» و«إينياس»، بل لا تكتفي طريقة «الشعر الحماسي الساخر» التي أدخلها بوالو في الأدب الفرنسي، على مجرد استخدام الحديث الذي يلائم الملحمة الكبرى في موضوعٍ تافه، بل تستخدم أيضًا تقاليد الملحمة وقواعدها كما جرى بها العرف في الآداب القديمة، فأحلامٌ وحروبٌ تجري على نمط الحروب الهومرية وهكذا.

وأما قصيدته الأخرى «فن الشعر» فموضوعها قواعد النقد الأدبي وأصول الشعر كما يجب أن تكون، وقد لبثت هذه القصيدة حينًا طويلًا من الزمان مرجعًا هامًّا يرجع إليه الأدباء كلما مسَّتْ بهم الحاجة إلى هداية في أصول الأدب الاتباعي (الكلاسيكي)، والقصيدة منظومة في أربعة أجزاء، فُصِّلت في الجزء الأول منها القواعد العامة، كما رُوي فيها تاريخٌ قصير للشعر الفرنسي من «فيُّون» إلى «ماليرب» وخُصص الجزآن الثاني والثالث لبيان أنواع الشعر، وما يضبط كل نوع منها من قوانين وقواعد، وأما الجزء الرابع فيقدم به بوالو وصفًا لحياة الشاعر الخلقية والخلال التي ينبغي للشاعر أن يتحلَّى بها.

والمحور الرئيسي الذي يدور حوله مذهب بوالو هو أن الشاعر يجب أن يحذو حذو الطبيعة، أو بعبارةٍ أخرى يهتدي بهدْي العقل، وإنما أراد برأيه هذا أن الشاعر عليه أن يجتنب المبالغة والإسراف والشذوذ، وألا يحيد عما هو طبيعي ومعقول، والطبيعي المعقول هو ما يطابق سير الحياة المألوف، فمن المبادئ التي أخذ بوالو يكررها ويشرحها: «لا جميل إلا الحق، فالحق وحده محبب إلى النفوس.» إذ يعتقد أن سائر أصول الفن الشعري مستمدة من هذه القاعدة.

أراد «بوالو» للشاعر أن يستمع إلى ما يمليه العقل ليجيء قوله حقًّا يتفق مع ما يجري في الطبيعة، وأخذ يناقش هذا المبدأ ويشرحه حتى انتهى به الأمر إلى نتيجةٍ غريبة،

[11] راجع إنياذة فيرجيل في الجزء الأول من هذا الكتاب.

وهي أن لا مناص للشاعر عن محاكاة الآداب القديمة، إذ ما سبيل الشاعر إلى معرفة ما هو طبيعي معقول، كيف يميز بين الحق وغيره؟ لا سبيل إلى ذلك إلا أن يُدْمن الشاعر مطالعة الأقدمين حتى يكتسب الذوق الأدبي السليم، وتكون له ملكة الحكم الصحيح.

قد تقول: ولكن هذه القواعد الضيقة خانقة لحرية الأديب قاتلة لابتكاره، ولكنك إذ تقول هذا قد نسيت أننا نمهد لعصر طابَعُه الحكم المطلق الموحد في السياسة والأدب.

(٤-١) لافونتين La Fontaine (١٦٢١–١٦٩٥م)

ولد «جان دي لافونتين» في إقليم شمبانيا بفرنسا، من أبٍ كانت له حراسة الغابات في إقليمه، وهو منصب لا بأس به، وورثه الابن عن أبيه، وشاءت الأيام لأديبنا ألا يتلقى من العلم إلا مبادئ لا تُغني ولا تفيد، لكن سرعان ما اجتذبه الأدب إلى حظيرته، فأخذ يطالع الروائع الأدبية في مكتبة جده الغنية بالنفائس، فدرس آثار «مارو» و«رابليه» وغيرهما من أعلام الأدب في القرن السادس عشر، والعجيب أن لافونتين الذي خلقه الله كاتبًا، لم يفكر في حمل قلمه إلا بعد زمنٍ طويل أنفقه في القراءة، فكانت أول آثاره ترجمةٌ عن «تِرِنْس» المسرحي المعروف في أدب الرومان الأقدمين، ثم انتقل لافونتين من الريف إلى باريس، حيث لم يلبث أن سطع نجمه وذاع اسمه في عالم الأدب، وقد عاش في باريس عيش المستهتر الذي لا يأبه لشيء، ينشد متعة نفسه ولا يردعه في سبيلها أخلاق أو ضمير، وقد كان ذا صفاتٍ لطيفة، ظريفًا خفيف الظل؛ فأحبه الأصدقاء وتعاموا عن جوانب ضعفه، وسرعان ما وجد من رُعاة الأدب الأغنياء من يجعله في كنفه ويغدق عليه المال، فاكتفى بذلك، وأخذ يتنقل بين مشاهد الحياة كأنما هو الطفل سذاجةً وصراحةً واستخفافًا بأعباء العيش، لكنه في حقيقة الأمر إنما كان ينظر إلى الأشياء بذلك البصر النافذ الذي يكشف عن كوامن النفوس، وقد تملَّكه إحساسٌ قوي يعبث بالأشياء ويشعر بتفاهتها.

كان لافونتين أثناء إقامته في باريس يخالط أئمة الأدب في عصره: بوالو وموليير وراسين، فكان الأربعة يجتمعون على فتراتٍ منظمة في حانةٍ أو في منزل، لكنه إلى جانب ذلك كان يعاشر صحبة السوء حتى تلوَّث اسمه، فكان ذلك سببًا في أن يشير على الملك مشيروه ألا يأذن بقبوله عضوًا في المجمع الفرنسي، فلما مات أحد الأعضاء، رُشِّح لملء مكانه اثنان، هما لافونتين وبوالو، وهما — كما رأيت — صديقان حميمان، وكان القصر يؤيد بوالو والمجمع يفضل لافونتين، فاختاره المجمع دون زميله، فأرجأ الملك موافقته،

وأوشك أن يرفض ما قرره المجمع، لولا أن خلا مكانٌ جديد، فانتُخب له بوالو وحُلَّ بذلك الأشكال، ومع ذلك فقد أشار الملك عند إعلان الموافقة على لافونتين إشارة لها مغزاها: «لكم أن تضموا إليكم لافونتين، فقد وعد أن يكون حكيمًا.» ولما اقترب لافونتين من ختام حياته تاب وندم على مجونه ومات سنة ١٦٩٥م ورعًا تقيًّا.

كتب لافونتين ملهاتَين وعددًا من القصائد، ولكنه خالد بمجموعة «قصصه»[١٢] و«حكاياته الخرافية».[١٣]

أما «القصص» فقد استمدَّها من «بوكاتشو» و«أريوستو» و«مكيافلي» و«رابليه» وغيرهم من أدباء النهضة، كما استمد بعضها من الأدب اليوناني واللاتيني، وأخرجها لافونتين آياتٍ روائع تتألق بعلائم النبوغ وتفيض بدلائل الفن، لولا ما يشيع فيها من إباحية كانت سبب شهرتها وذيوعها في عصرٍ إباحيٍّ مستهتر، لكنه جاوز بإباحيته في «القصص» حدَّ العصر، فلم يسمح أولو الأمر عندئذٍ بنشر آخر جزءٍ من أجزائها.

وأما «الحكايات الخرافية» فهي آيته الخالدة التي اتصفت بكل ما اتصفت به «القصص» من مزايا، ثم سلمت بعد ذلك من نقائصها، ففيها ما في «القصص» من براعة الرواية وحسن الفطنة والسخرية والخيال والرشاقة والتنوع ومرونة النظم، ولا تشوبها شائبة من إفراطٍ ومجون، فقد أثبت لافونتين أنه أمير «الحكاية الخرافية» في آداب العالم أجمع غير منازَع، فلا يزال الناس ولن يزالوا يطالعونها في شوق ورغبة «فالطفل يغتبط بها لما في القصة من نضارة ونصوع، وطالب الأدب المتحمس يشوقه فيها الفن الرفيع الذي ينتظم رواية الحوادث، والرجل الذي حنكته تجارب الدنيا يستمتع بها لما فيها من لمحاتٍ دقيقة عن الحياة وأخلاق الناس».[١٤]

لم تكن موضوعات «الحكايات الخرافية» من خَلْق لافونتين وابتكاره، فقد يتناول حكاية شائعةً يتناقلها الناس في أحاديثهم، وقد ينقل حكايةً قرأها لكاتبٍ هنا أو كاتب هناك، وإنك لتعلم سعة اطلاعه من تنوع المصادر التي استمدَّ منها تلك الحكايات، فبعضها شرقي، وبعضها من الأدب القديم، وطائفةٌ من الأدب الوسيط، وأخرى من الأدب

---

[١٢] Contes.

[١٣] Fables.

[١٤] Silvestre de Sacy وقد ترجمها شعرًا المرحوم محمد عثمان بك جلال في تصرف. وسماها «العيون اليواقظ».

الحديث، ولكنك تقرأ القصة في قالبها الجديد، فكأنما هي جديدة مبتكرة؛ وذلك لأنه يستعير مادتها، ثم يخرج المادة المستعارة مطبوعةً بطابعه موسومةً بروحه وعبقريته، فنبوغ لافونتين — كما يقول «سانت بيف»[١٥] — في طريقة الأداء لا في مادة الموضوع.

والحكاية الخرافية في رأي لافونتين قوامها عنصران: الجسد والروح، فأما الجسد فهو القصة ذاتها، وأما الروح فما تدل عليه القصة من مغزًى، وهو ينظر إلى القصة ذاتها نظرته إلى ملهاة تجري مجرى الرواية القصصية، وهو يصف «الحكايات الخرافية» في مجموعها بأنها ملهاةٌ طويلةٌ تشتمل على مائة فصل يختلف بعضها عن بعض، وما الأشخاص في هذه الملهاة الكبرى إلا صنوف الحيوان في معظم الأحيان، جريًا على تقليدٍ عُرفَ في أدب الحكاية الخرافية منذ أقدم العصور، وجدير بنا في هذا الصدد أن نذكر حقيقةً عن لافونتين، وهي حبه للحيوان ودقة ملاحظته لطرائق عيشه؛ لهذا كان بارعًا في فنِّه صادقًا في نظرته كلما عرض حيوانًا في موقف من المواقف، ولم يكن أقل براعة وصدقًا حين ساق في حكاياته أشخاصًا من البشر. وليس ثمة فرق في حقيقة الأمر بين أن يعرض أفرادًا من الحيوان أو أفرادًا من الإنسان، فهو في كلتا الحالتين إنما يصوِّر النماذج البشرية البارزة في عصره؛ يصوِّر الملك ورجال حاشيته، ويصور رجال الدين ورجال القانون ورجال المال من «البورجوا» كما يصور الزارعين السذج وغيرهم من الطبقات، فالحكايات الخرافية التي خلفها لنا لافونتين من أصدق الصور الأدبية التي تعكس دقائق عصرها، ولا يفوقها في تصوير العصر من آثار ذلك العهد إلا ملاهي موليير.

وأما «روح» الحكاية الخرافية فهي — كما أسلفنا — مغزاها، لكنا نخطئ إن ظننا أن لافونتين كان يستخرج المغزى ليتخذه القارئ درسًا خلقيًّا يهتدي به، فهكذا ظن بعض الناقدين وأخذوا عليه — مثلًا — أن يعلم الناس الخضوع للظروف بدل الوقوف في وجهها، كما جاء في حكاية «السنديانة وقصبة الغاب»، إنه بمثل هذا يسجل ما هو واقع كما تشهد به التجربة، ولا يقرر قواعد الأخلاق كما يجب أن تكون، ومن الإجحاف أن نعيب على الكاتب تصويره للحياة الواقعة كما شاهدها ومارسها، فليس لافونتين بالأديب الذي يحصر نفسه وحياته في حدود العرف والتقليد، ولعل أكبر ما يميز «حكاياته الخرافية» عن حكايات السالفين — مثل أيسوب[١٦] — هو أن عنصر التعليم والإرشاد في

---

[١٥] Saiut-Beuve ناقدٌ فرنسيٌّ حديث (١٨٠٤–١٨٦٩م).

[١٦] Æsop كاتب يوناني للحكايات الخرافية، راجع فصل الأدب اليوناني في الجزء الأول من هذا الكتاب.

أدبه ضئيل جدًّا إذا قيس بحكايات أولئك، فلافونتين متفرج يراقب الحياة بنظرٍ ثاقبٍ ناقد، فيرى منها وجه الرذيلة والحمق والنفاق، ثم يسخر مما يرى سخريةً لاذعةً، لكنها حلوة الفكاهة مستساغة.

ولئن عُدَّ أدب لافونتين اتِّباعيًّا بسبب إعجابه بالقدماء وعنايته الشديدة بالتجويد والصناعة، فهو في حقيقة الأمر لا يجري مع الاتباعيين إلى نهاية الشوط، لهذا الذي تراه في أدبه من حرية الابتكار والتنوع؛ فهو مثال فريد في أدب القرن السابع عشر.

وبعدُ، فكتاب «القصص» وكتاب «الحكايات الخرافية» وحدةٌ يتمم أحدهما الآخر، بحيث يكوِّنان معًا «لافونتين» فلا تستطيع أن تحكم عليه بهذا الكتاب دون ذاك، وأهم ما يمتاز به الكاتب؛ أولًا: أسلوبه من حيث المرونة والتنوع، وثانيًا: سلاسة القصة في روايةٍ منظومة، فليس يعوق النظمُ عنده مجرى الحوادث في سهولةٍ وتدفُّق، وثالثًا: براعته في الرمز والإيماء، ولهذه الحسنات في أدبه يكاد يستحيل على قارئ أن يقرأه ولا يُفْتَن به. والعجيب أن «لافونتين» في غير قلمه غرٌّ ساذج، أما إذا حمل القلم ليكتب كان اللوذعي الحاذق المتعمق البصير بطبائع البشر، وهو في هذا شبيه بأديبٍ إنجليزي سنحدثك عنه في القرن الثامن عشر، ونعني به «أوليفر جولد سمث».[١٧]

ونسوق لك فيما يلي مثلًا من «حكاياته الخرافية»:

بلاط الأسد

صاحب الجلالة الأسدُ يومًا أراد
أن يعلن، على أيِّ الشعوب حكَّمتْهُ السماءُ سيدًا؛
فأرسل الرُّسُلَ ينادي
تابعيه من كل جنس،
باعثًا في أرجاء ملكه بكتابٍ،
وعليه خاتمه، ومضمون الخطاب
أن الملك سيعقد خلال شهرٍ
مجلسَ البلاطِ كاملًا وستكون الفاتحةُ

[١٧] Oliver Goldsmith.

وليمةً عظيمةً باذخةً،
يتبعها من القِرْدِ ألعابٌ!
فبمثل هذا الحفل العظيم
سيعرض الأميرُ ماله على الرعية من نفوذ،
وقد دعاهم إلى قصره
ويا له من قصر! مُخزَّنٌ فيه الأشلاء مكدسة،
تنبعث منها الرائحة إلى الأنوف، فزمَّ الدبُّ خيشومه،
أَلَا ما كان أغناه عن مثل هذا الزمِّ،
فقد عاد عليه بالويلات؛ إذ استشاط الملك غيظًا،
فأرسل الدبَّ إلى «رب الجحيم» يتقزَّز بين يديه،
واهتزَّ القردُ من طربٍ لهذه القسوة الصارمة،
وامتدح غَضْبَةَ الأمير عن رياءٍ مفرطٍ،
كما أعجبه من الأمير مخلبٌ وعرينٌ ورائحةٌ،
ولم تكن الرائحةُ عنبرًا ولا وردًا،
لكن رياءَهُ الأحمقَ لم يُصِبْ نجاحًا، بل لقي شر الجزاء،
وكان السيِّدُ الأسدُ بهذا
شبيهًا «بكالجولا».
وكان الثعلب على مقربة، فقال له مولاه:
«وأنت، ماذا تشم؟ خبِّر، تكلَّم ولا تُخْفِ شيئًا!»
فاعتذر الثعلب من فوره،
متمارضًا بالزكام الشديد، وليس في وسعه الحكمُ
بغير عضو الشمِّ، وجملةُ القول أن تخلَّصَ الثعلبُ.
فليكن لك ذلك عبرةً:
إن أردتَ في بلاط الملك أن تصادف القبول،
فلا تُخْلِص الحديثَ ولا تُمعن في نفاقٍ مرذول،
وحاول ما استطعت أن تجيب بما فيه النجاة.

وقد نظمها محمد عثمان بك جلال فقال:

أرسل السبع إلى أهل الجبل		فأتى كلٌّ إليه ودخل،
ومغار السبع هذا جامع		رِمَّة الجدي على لحم الجمل،
ورءوسًا من عظامٍ نُشرت،		وجسومًا من بقايا ما أكل.
دخل الدب وداري أنفه		من أذى رائحةٍ فيها ثقل
فرآه السبع في أحواله		معجبًا فاغتاظ مما قد حصل!
عضَّه بالنَّاب عضًّا مفرطًا،		وله في محضر القوم قتل!
فرآه القرد مَفْريَّ الحشا؛		فاعتراه الخوف من هذا العمل،
أخذ التمليقَ في أقواله		كلها خوفًا على فقد الأجل!
قال: «ذي رائحةٌ ممدوحة،		وكذاك الورد مؤذٍ بالجُعَل،
لم أجد للروض نفحًا مثلها،		لا ولا للنِّد نشرًا في الجبل.
منزل السلطان مسك عَرفُه،		ولقد طاب الذي فيه دخل.»
وعلى كلٍّ فلم ينجح بما		زاد في إطنابه فوق الأمل،
ظنه السبع به مستهزيًا؛		فتوضا من دماه واغتسل؛
ثم قام السبع يمشي بينهم،		فرأى الثعلب يزهو بالحيل،
قال يا ثعلب! قل لي ما ترى،		كيف ريح الغار؟ قال: لا تسل؛
فإلى السلطان أنفي اشتكى		لزكامٍ فيه من أمس نزل،
فعفا عنه وولَّى خارجًا		يوسع الأصحاب ضربًا بالمثل؛
جانِبِ السلطان واحذر بطشه		لا تعاند من إذا قال فعل

(٢) الأدب المسرحي

لا يسعنا ونحن نروي قصة الأدب في العالم أن نهمل طائفةً من رجال الأدب المسرحي في فرنسا في القرن السابع عشر، كان لهم الفضل في شقِّ الطريق ووضع الأصول. فنبدأ الحديث «بكورنِي» الذي يُعدُّ أبا المأساة الاتباعية في الأدب الفرنسي، ولكننا لا نبدأ القول في «كورني» حتى نوضح للقارئ أسس المأساة الاتباعية (الكلاسيكية) التي تنسب الأبوة فيها لهذا الكاتب العظيم.

المأساة الاتباعية تنسج على منوال المسرحية اليونانية وتقوم على مبادئ أرسطو التي فصلها في كتابه عن الشعر، هذا من الوجهة النظرية، أما من الوجهة العملية فقد

سارت المأساة الاتباعية على نهج المآسي اللاتينية التي خلَّفها «سِنِكا»، والتي تمثل المبادئ اليونانية في صورةٍ جافةٍ متطرفة، مع التجاوز عن نقطتَين لم يذهب فيهما شعراء القرن السابع عشر مذهب القدماء؛ الأولى: عناية هؤلاء المحْدَثين بإدخال عنصر الحب في مسرحياتهم، وهو عنصر كادت تخلو منه المسرحية في الآداب القديمة، والثانية: إهمالهم للجوقة التي كانت جزءًا هامًّا في المسرحية القديمة، والتي كانت وسيلة الكاتب للتعليق على الحوادث، وإنما أهمل المحدثون الجوقة وأسقطوها من مسرحياتهم لما رأوا عبئًا يعطل سهولة السياق وسلاسته.

استثْنِ — إذن — هاتين النقطتَين اللتين اختلف فيهما المحدثون عن نماذج القدماء، ثم قل بعد ذاك إن المسرحية الفرنسية في القرن السابع عشر اقتفت أثر «سِنِكا» في كل شيء، فكانت «أرستقراطية» مادةً وقالبًا، موضوعًا وأسلوبًا، فتستمد موضوعها من أمجد ما خلد التاريخ وما رَوَت الأساطير، وبخاصة تاريخ اليونان والرومان وأساطيرهم، وتختار أشخاصها رجالًا عمالقة يَسْمون برءوسهم فوق مستوى العامة، وما دام الموضوع والأشخاص على هذا النحو من العظمة والجلال، فلا بد أن يكون الأسلوب فخمًا رنَّانًا ينم عن البطولة السامقة، ولا بد أن تكون الألفاظ من أول الرواية حتى ختامها مختارةً منتقاةً بعيدةً عن ألفاظ الحديث الدارج المألوف المبتذل، وفي هذه المسرحية الاتِّباعية ترى الخُطَب الطويلة القوية تأخذ مكان الحوار الطبيعي والعمل والحركة، فالمذهب الاتباعي يرفض أن يقع على المسرح فِعْلٌ عنيف كالقتال والقتل. نعم قد يكون في صلب الرواية حادثاتٌ مثيرةٌ مروعة، لكنها لا تُمثَّل على المسرح، إنما تُروى للنظارة نبأً من الأنباء، وهذا في حد ذاته عاملٌ جديد يزيد من ضرورة العبارة الفخمة القوية. فإذا لم تُرِدْ لنظَّارتك — مثلًا — أن يشهدوا مصرع بطل أو معركةً عنيفة أو مبارزةً تشتد فيها الحماسة وتشتعل، فلا أقل من أن تروي لهم هذه الحوادث بأسلوبٍ رنَّان يعوض ما فقدوه، ومن هنا اشتدت عناية المأساة الاتباعية ببلاغة الأسلوب على حساب العنصر المسرحي الحقيقي، وهو الحركة والعمل. كذلك كان من خصائص المسرحية الاتباعية التوحيد، فإن كانت مأساةً فيجب ألا يدخلها غير الأسى من الفاتحة إلى الختام، ولا يجوز أن تخفف الفواجع بالهزل والنكات. وأخيرًا عنيت المسرحية الاتباعية بالوحدات الثلاث عنايةً كبرى، وقد وضحنا معنى هذه الوحدات الثلاث في موضعٍ سابقٍ من هذا الكتاب، لكنا نعود فنوجز شرحه ليتضح معنى ما نريد، فالوحدات الثلاث المشهورة في الأدب المسرحي، هي وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة العمل، أما وحدة المكان فتشترط أن

تقع حوادث الرواية كلها في مكانٍ واحد، وكلما ضاقت حدود هذا المكان الواحد كانت الرواية ألصق بأصول المذهب الاتباعي، كأن تقع الحوادث في حجرةٍ واحدةٍ مثلًا، على أن ذلك متعذَّر بل مستحيل في كثيرٍ من الأحيان؛ ولهذا يتجاوز الاتِّباعيون فيه قليلًا فيجيزون أن تقع الحوادث في منزل ذي غرفٍ عدة، أو في مدينةٍ بأسرها. وأما وحدة الزمان فتشترط أن تقع حوادث الرواية في أربعٍ وعشرين ساعة، وقد يتجاوز الاتباعيون في هذا أيضًا، فيجعلون زمان الرواية نهارَين بينهما ليلٌ واحد أو نحو ذلك. وأما وحدة العمل فيراد بها أن يكون في الرواية حبْكةٌ واحدة، أو سِلْكٌ واحد للحوادث، ولا يجوز أن تتداخل حبكتان في روايةٍ واحدة.

واتباع مذهب الوحدات الثلاث يؤدي إلى بعض النتائج في تأليف الرواية المسرحية، منها ضرورة البساطة في الموضوع المختار، حتى لا تتطلب حوادثه أكثر من مكانٍ واحد، وأكثر من يومٍ واحد. وبساطة الموضوع تقتضي بدورها قلة عدد الأشخاص في الرواية. ومن هنا كان من أبرز خصائص المسرحية الاتِّباعية قلة أشخاصها، وتمتع كل شخص بقسطٍ أوفر من عناية الكاتب. ومنها أنه لما كان متعذَّرًا أن تجد حادثةً هامة تبدأ أسبابها وتنتهي نتائجها في يومٍ واحد، كان لزامًا على الكاتب أن يأخذ من الحادثة المختارة نتائجها مُهمِلًا أسبابها، فيعرض على نظارته الختام دون البداية. ولعلك تدرك أن هذه الخصائص: قلة الأشخاص وتصويرهم في موقفٍ واحدٍ من مواقف الحادثة، واستبعاد الحركة والعمل من المسرح، والاكتفاء بالأخبار عما يُفْرض وقوعه من الحوادث؛ لعلك تدرك أن هذه الخصائص تُفقد الرواية قوة الحياة، ومن هنا كانت المسرحية الاتِّباعية جامدةً ساكنة تخلو من النمو والتطور، تنظر إليها ممثلة فتكون أقرب إلى لوحاتٍ مرسومةٍ من حياةٍ ناميةٍ متطورةٍ في حركةٍ دائمة.

تلك قيود يرفضها الذوق الأدبي الحديث، ولكن في مثل هذه القيود كَتب كاتبان من أعظم رجال المأساة في آداب العالم، هما «كورْني» و«راسين».

(٢-١) كورني Corneille (١٦٠٦–١٦٨٤م)

ولد «بيير كورني» في «روان»[١٨] من أسرة اشتغل كثير من أبنائها في القضاء، فدرس القانون في كليةٍ يسوعية في بلده، وتخرج فيها محاميًا، لكنه لم يلبث أن ترك المحاماة

[١٨] Rouen.

لينصرف إلى أدب المسرح، بعد أن طبعه الاشتغال بالقانون بطابعٍ لازمه في مسرحياته، تراه واضحًا في المناقشات والمرافعات التي تصادفك هنا وهناك.

بدأ حياته المسرحية بملهاة «مِلِيتْ»،[19] التي أخرجها وهو في الثالثة والعشرين من عمره، وصادفت نجاحًا كان أكبر حافز له على المضي في طريق الأدب المسرحي، ولفتت إليه أنظار وزير فرنسا الأكبر «ريشيلو»، فجعله واحدًا من خمسة شعراء استخدمهم لتنفيذ سياسته، لكن «كورني» لم يتحرج يومًا من نقد الوزير، فكان في ذلك ختام ما بينهما من صلة، وكان ذلك سنة ١٦٣٤م إذ بلغ شاعرنا الثامنة والعشرين من عمره، ثم لم يمضِ على ذلك الحادث عامٌ واحد، حتى أخرج أولى مآسيه «مِيدْيه»،[20] ثم عامٌ آخر حتى ارتجَّت باريس لمأساته العظيمة «السِّيد»،[21] التي تعد باكورة ما أثمرت المدرسة الاتباعية من آيات.

استمد «كورني» موضوع «السِّيد» من مسرحيةٍ إسبانية كتبها عن ذاك البطلِ كاتبٌ يدعى «دي كاسترو»، لكن الرواية في أصلها الإسباني أبعد ما تكون عن الأصول الاتباعية التي بسطناها منذ قليل، فهي كثيرة الشخصيات دائمة الحركة، ولا تقيد نفسها بقيود الوحدات الثلاث؛ فلكي يجعلها «كورنيْ» صالحةً متمشية مع قواعد المذهب الاتِّباعي الذي كان يتحكم في الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، أخذ يشذب أطرافها، فيقلل من حوادثها ومن أشخاصها، بحيث لا يُبقي من الأشخاص والحوادث إلا ما يمسُّ الموضوع الرئيسي مسًّا مباشرًا، وحذف ما يضطره إلى إحداث العمل أمام نظارته، فاستبدل بالمعركة التي تنشب بين البطل وبين الجيش العربي خُطبةً طويلة يصف فيها «السيد» — البطل — ما دار في تلك المعركة. وقيد كورني روايته بحدود المكان والزمان، فمكانها واحد وزمانها يوم، ومع ذلك الجهد كله في التغيير والتحوير لم يوفَّق كورني في جعل مسرحيته اتِّباعيةً خالصة، وظلت فيها عناصر لا تتمشى مع قواعد هذا المذهب، فلم يسع المجمع الفرنسي الذي كان له الإشراف على الحركة الثقافية والأدبية كلها إلا أن ينقدها ويبين مواضع الخطأ والضعف فيها، فقد سمح «كورني» لنفسه أن يجعل والد

[19] Mélite.

[20] Médée.

[21] Le Cid وهو شخصيةٌ حقيقية، قاتل المسلمين في الأندلس وأظهر بطولةً نادرة حاكت حوله الأساطير، فأصبح موضوعًا صالحًا للأدب.

البطلة «شيمين»[٢٢] يصفع والد البطل «السيد» على مرأى من النظَّارة، وفي هذا خروج على قواعد الاتِّباع، وفضلًا عن ذلك فقد جعل «كورني» زمان روايته يومًا واحدًا، لكنه سرد من الحوادث ما يستحيل أن يقع في يومٍ واحد، فخرج بذلك على وحدة الزمان بمعناها الصحيح. هكذا وجهت الهيئة الأدبية الرسمية نقدًا «رسميًّا» إلى رواية «السيد»، لكن ذلك لم يَحُلْ دون نجاحها الباهر، غير أنه في الوقت نفسه علَّم «كورني» درسًا أن يكون فيما يلي من مآسيه أكثر عناية وأشد حذرًا، حتى لا يخرج على المذهب الأدبيِّ المقرر مثل هذا الخروج!

نعم تعلم «كورني» مما لقي من نقد المجمع الفرنسي لرواية السيد أن يكون أشد «اتِّباعًا» مما كان، وذلك ما وفِّق إليه في مآسيه الأربع «هوراس»[٢٣] و«سِنَا»[٢٤] و«بولْيِكْت»[٢٥] و«موت بومبي»،[٢٦] وحسبك أن تطالع هذه الروايات الأربع مع روايتَين أُخريين هما «نيكوديم»،[٢٧] و«الكذاب»[٢٨] لترى «كورني» في أعلى ذراه، وهذه المسرحية الأخيرة «الكذاب» ملهاة، وهي خير ملهاةٍ شهدها المسرح الفرنسي قبل موليير. بهذه المسرحيات الجيدة الرائعة بلغ «كورني» مجده الأدبي، فلم تمضِ سنواتٍ قلائل حتى عُيِّن عضوًا في المجمع الفرنسي، وكان له من العمر إذ ذاك إحدى وأربعون سنة، فتم له بذلك كل ما يرجوه أديب أو عالم من عظمةٍ ومجد. وبينا هو يتمتع بكل هذه المكانة الرفيعة، إذا به يُخرج مسرحيةً جديدة «برثاريت»[٢٩] لم تصادف حسن القبول، فكان لفشله صدمةٌ عنيفة في نفسه لم يحتملها؛ فأوى إلى بلده «روان» ليختفي عن الأنظار! وهناك ملأ فراغه بشيئَين؛ الأول: إخراج مؤلفاته كلها في طبعةٍ عليها نقد وشرح. والثاني: نظم أثرٍ أدبيٍّ جليل ظهر في بواكير النهضة الأدبية في فرنسا، وهو كتاب «محاكاة المسيح»

[٢٢] Chimène.

[٢٣] Horace.

[٢٤] Cinna.

[٢٥] Polyeucte.

[٢٦] La Mont de Pompée.

[٢٧] Nicodème.

[٢٨] Le Menteur.

[٢٩] Pertharite.

لتومس أكمبس،[٣٠] وقضى أديبنا في عزلته ما يدنو من عشر سنواتٍ عاد بعدها إلى الكتابة للمسرح، لكنه لم يستطع قط أن يبلغ القمة التي كان قد بلغها من قبلُ.

على الرغم من أن «كورني» يُعَدُّ أبا المأساة الاتِّباعية في فرنسا، وعلى الرغم من أنه استطاع في «هوراس» و«سِنَا» و«بوليكْت» أن يضرب المثل الأعلى للمسرحية الاتِّباعية في أدق أوضاعها وأصولها، فقد كان بطبعه يميل بعض الميل إلى الخروج على هذه الأوضاع والأصول التي تقيد الكاتب بأغلالها، فهو بطبعه «ابتداعي» (رومانتيكي) إلى حدٍّ ما، ترى ذلك في مأساته «السيد» التي هاجمها المجمع الفرنسي لخروجها على قواعد المذهب الاتِّباعي، كما تراه في المقدمات القيمة التي قدم بها مجموعة مسرحياته، وهو في عزلته في «روان»، وتراه في مقالاتٍ ثلاث كتبها على فن المسرحية، ففي هذه المقدمات والمقالات كانت وجهة نظره أن يتخفف الاتِّباعيون من قيودهم بعض الشيء، وألا يسرفوا في تطبيق وحدتَي الزمان والمكان، فليس حتمًا أن يكون الزمان يومًا واحدًا، وليس حتمًا أن يكون المكان منظرًا بعينه لا يتغير.

ومهما يكن من أمر هذه النزعة الفطرية عند «كورني» نحو المسرحية الابتداعية والتحلل من قيود الاتباع، فقد أخرج للناس أمثلةً بارعة لما تستطيع المسرحية أن تبلغه، وهي في قيود المذهب الاتِّباعي، وكان محور فنِّه فيها أن ينصرف بعنايته إلى ما تضطرب به صدور شخصياته من عواطف متضاربة، وبهذا أمكنه أن يستغني عن مجرى الحوادث الخارجية إلى حدٍّ كبير — ومع ذلك فقد استخدم في رواياته من الحوادث الخارجة عن نفوس الأشخاص أكثر مما فعل راسين — نقول إن كورني ركَّز معظم اهتمامه في تحليل ما يدور في نفوس أشخاصه من العواطف المضطرمة والنوازع والدوافع المتعارضة المختلفة، وخصوصًا بين ما تمليه العاطفة وما يمليه الواجب، وكان دائمًا يجعل النصر في مثل هذا الصراع للواجب على العاطفة، ففي «السيد» صراع بين ما يقتضيه الشرف وما يمليه الحب، ينتصر فيه الشرف آخر الأمر، وفي «هوراس» صراع بين ما توجبه الوطنية وما توحي به روابط الأسرة، تنتصر فيه الوطنية آخر الأمر، وفي «سِنَا» و«نيكوديم» صراع بين المرء ونفسه، ينتصر فيه صوت العقل والواجب على إغراء الرغبة والعاطفة، فكورني يدعو في مسرحياته كلها إلى الشجاعة الأدبية التي تعلو بإرادة الفرد

[٣٠] Thomas A Kempis.

على كل ما عداها من دوافع، والطابع الذي يميز أشخاص مسرحياته — سواء أكانوا ينزعون إلى الخير أو ينزعون إلى الشر — هو أنهم جميعًا ذوو نفوسٍ كبيرة تسمو على الطراز البشري المألوف، هم نماذج من الإنسان أعلى من متوسط الإنسان، فهم — لذلك — شواذ بعلوِّهم، يضعهم الكاتب في ظروفٍ شاذة ليست كالظروف التي تجري بها الحياة كل يوم، فينتج من ذلك أن يكون صراعهم النفسي شاذًّا فريدًا، فالمبالغة — التي هي من خصائص الفن الابتداعي — صفةٌ بارزة في فن كورني. ولما كان ينزع بفطرته إلى القوة والبطولة في أشخاصه، كان بالطبع أجود وأبرع في عرض الرجال وتحليلهم منه في عرض النساء؛ لأن القوة والبطولة تتمثلان في الرجال دون النساء، ولهذا لم يحسن كورني معالجة الحب في رواياته، بل إن مَنْ عُرِضْنَ من النساء عند كورني أقرب إلى الذكورة منهن إلى الأنوثة في أخلاقهن، فهن متكبراتٌ طامحاتٌ شامخاتٌ بأنوفهن إلى السماء راغبات في السيطرة والنفوذ.

لم يكن كورني مطَّرد الجودة فيما أنتج، فله الجيد وله الرديء، وهو في جيده يعلو حتى لا يُلْحَق في ارتفاعه، وفي رديئه يسفل حتى يُزْدرى، بل إنا في رواياته الجيدة نفسها نراه يزلُّ أحيانًا في مواضع لا ترى فيها إلا لفظًا رنَّانًا لا هو بالشعر الجيد، ولا هو بالحوار الحيِّ الصالح للمسرحيات، ومن نواحي ضعفه أنه كثيرًا ما يستطرد في مناقشاتٍ دقيقةٍ عميقة يجريها على ألسنة قوم لا تحتمل شخصياتهم مثل تلك الأمور الذهنية المجردة، لكنك — رغم هذا كله — تقرأ مسرحياته الجيدة فتراه إذا ما سطعت فيه شعلة النبوغ أبدع وأجاد، وفي هذه اللمعات الخاطفة يقول صديقه موليير: «إن لصديقي كورني شيطانًا يهبط عليه آنًا بعد آن فيهمس له بأروع ما يعرفه العالم من شعر، لكن شيطانه هذا قد يهجره أحيانًا، وعندئذٍ تراه فيما يكتب لا يَفْضُلُ أحدًا من الناس.»

(٢-٢) راسين Racine (١٦٣٩–١٦٩٩م)

ولد «جان راسين» الذي كان يصغر منافسه العظيم كورني بنيف وثلاثين عامًا في بلدٍ قريبٍ من «سواسون».[٣١] وماتت أمه ثم مات أبوه وهو لم يزل في طفولته، فكفله جدَّاه

[٣١] Soissons.

ورباه تربيةً كاملة، حتى أتمَّ دراسته. ولبث بضع سنوات وهو في حيرة أي طريق يختار في حياته. أما ذووه فقد أرادوا له وظيفةً دينية تدرُّ عليه كسبًا منظمًا. وأما هو فكان بطبعه نفورًا من مثل هذا، وأخيرًا شاء له الحظ الباسم أن يُبلَّ الملكُ من مرضٍ ألمَّ به، فكتب شاعرنا قصيدة في ذلك صادفت إعجابًا، فأجرى عليه راتبًا يكفيه، وكان له إذ ذاك خمسة وعشرون عامًا من عمره. وفي السنة نفسها أخرج رواية «تبائيد»،[٣٢] ثم لبث بعدها ثلاثة عشر عامًا يخرج الرواية تلو الرواية. وكان «راسين» يحظى عند الملك وتابعيه بمكانةٍ ممتازة، أما عند الخبيرين بالنقد الأدبي، فكان هو وكورني يتنافسان في الزعامة؛ ففريق يؤثر هذا وفريق يفضل ذاك. ومن بين مآسيه «الإسكندر الأكبر» و«أندروماك» التي ارتجَّت لها باريس كما ارتجَّت منذ إحدى وثلاثين سنة لرواية كورني «السيد»، فقد ظهرت في هذه الرواية خصائص راسين ودلائل نبوغه، وأعقب هذه المأساة ملهاة «المترافعون»،[٣٣] التي سخر فيها بالقانون سخرية لاذعة، ثم أخرج بعد هذه الملهاة ست مآسٍ «بْرِتانِكِيس»[٣٤] و«بِرينيس»[٣٥] و«بايازيد»[٣٦] و«مِتْرِيدَتْ»[٣٧] و«إفجينيا»[٣٨] و«فيدر».[٣٩] وفشلت هذه الأخيرة حينًا، فاضطربت لهذا الفشل نفسه الحساسة التي لم تكن تحتمل النقد، فنفض يديه من الأدب المسرحي، وتزوج وعاش عيشًا هادئًا دام عشرين عامًا، ولم يكتب بعد ذاك إلا روايتَين تصطبغان بصبغةٍ دينية، كتبهما بدعوة من «مدام دي مانتنون»[٤٠] لتمثلهما الطالبات في معهدها، وهما «إستير»[٤١] و«آتالي».[٤٢]

كان «راسين» من أولئك الشعراء الذين لم يهبهم الله قدرة الابتكار في الموضوعات، لكنه وهبهم قدرةً أخرى في سَعَةٍ وإفراط، ونعني بها قدرة النسج على منوالٍ موجود

---

[٣٢] La Thébaëde.

[٣٣] Les Plaideurs.

[٣٤] Britannicus.

[٣٥] Bérénice.

[٣٦] Bajozet.

[٣٧] Mithridate.

[٣٨] Ephegènis.

[٣٩] Phèdrc.

[٤٠] Mme. de Maintenon.

[٤١] Esther.

[٤٢] Athalie.

والكتابة على غرار مُثُلٍ ونماذج سبقتهم إلى الوجود، ويحضرنا من هذا الفريق من الشعراء «فيرجيل» في الأدب الروماني القديم، و«بوب» في الأدب الإنجليزي في مستهل القرن الثامن عشر. لهذه الطائفة من الشعراء قدرةٌ عجيبة على تناول النماذج الأدبية بالتعديل والتبديل، بحيث تلائم ملكاتهم، وكثيرًا ما يَسْمُون بما ينتجونه عن النموذج المحتذى، فأمثال هؤلاء الشعراء يستحيل وجودهم بغير سلف يضرب لهم المثال، ثم يكاد وجودهم يستحيل كذلك بغير ناقدٍ معاصر يأخذ بأيديهم ويهديهم سواء السبيل، وكان راسين مجدودًا في السلف الذي يحتذيه، كما كان مجدودًا في الناقد الذي يهديه، أما سلفه الذي شقَّ له الطريق وظل يُعَبِّدُه له ويمهده ثلاثين عامًا فهو «كورني»، وأما ناقده المرشد الهادي فهو «بوالو» الذي وُهب القدرة على الهداية والإرشاد.

لهذا جاء «راسين» في فن المأساة الاتباعية ماهرًا بارعًا صناعًا، وكانت دقة الصناعة أروع ما فيه، فالقواعد الصارمة التي ضجر بها كورني وأبهظته بعبئها، لاءمت «راسين» وطابقت فنه وميوله، فقد التزمها وراعى أصولها لا كما يلتزم الإنسان قانونًا مفروضًا عليه من قوةٍ خارجةٍ عنه، بل كما يطيع الفنان رغبةً فطرية وميلًا طبيعيًّا يصدر عن النفس في غير حرج ولا ضيق، فلست ترى في مسرحياته تفصيلات معقدة وتشعباتٍ مركبة لمجرى الحوادث؛ لأن المثل الأعلى الذي كان يرمي إليه، ووضعه نصب عينَيه هو تركيز الانتباه والمجهود في موضوعٍ بسيط لا تتشعب منه الفروع. وعنده أن كثرة الحوادث في مسرحية ما — تلك الكثرة التي يبتكرها الكاتب المسرحي ليظفر بانتباه النظارة — ليست دليلًا على خصب الخيال بمقدار ما هي برهان على نضوب العبقرية وإفلاسها، فالشاعر الحق مستطيع — في رأي راسين — أن يُمسك من النظارة انتباههم ويسترعي التفاتهم، بحيث لا يفتر ولا يزول خلال فصول الرواية الخمسة «بحوادث بسيطة تؤيدها العواطف الحادة والمشاعر الجميلة والتعبير الرشيق». وبناء على رأيه هذا في المسرحية، تراه يختار لروايته أزمةً نفسيةً واحدة تكون عواطف الأشخاص عنده على أحدِّها وأرهفها، وتكفي لديها الحادثة اليسيرة لتستتبع الكارثة. ولئن كانت مسرحيات «كورني» تعالج الصراع النفسي الذي تنشب دوافعه في طوية الشخص ودخيلته، دون صراع الشخص مع الحوادث الخارجية المحيطة به، فقد كان «راسين» في هذا الاتجاه أبعد مدًى، فالحوادث الخارجية — عند راسين — لا قيمة لها في ذاتها، وكل قيمتها أنها سبب أو نتيجة لما تضطرب به نفوس أشخاصه من العواطف المصطرعة. ثم يختلف راسين عن سلفه كورني في أنه جعل الحب دافعًا رئيسيًّا في سلوك أشخاصه، ولم ينظر

إليه نظرته إلى الحافز الثانوي التافه كما فعل كورني، ولكنه بالطبع لم يقصر الحوافز على الحب، بل أفسح المجال هنا وهنالك لغيره من الدوافع كالولاء والطموح على أنها هي العوامل الثانوية إلى جانب الحب؛ ففي كل مسرحيةٍ من مسرحياته مشكلةٌ غرامية، وتكاد مشكلاته الغرامية تتخذ صورةً واحدة؛ فشخص يحب شخصًا لا يبادله الحب؛ لأنه يحب ثالثًا، وما يتبع ذلك الموقف العاطفي المعقد هو موضوع الرواية، لكن هذه المشكلة الواحدة التي لا تتغير في جوهرها تتخذ في الروايات المختلفة صورًا متباينة بتفصيلاتها، وقد كان طبيعيًّا مع هذا الاختلاف بين راسين وكورني في نظرتهما إلى الحب، أن يكون راسين أنجح من سلفه في تصوير النساء، بل لم ينجح راسين في تصويره للرجال بقدر ما وُفِّق وأجاد في تصوير النساء.

وظاهرةٌ أخرى نلاحظها في أدب راسين، وهي أنه يميل إلى تصوير الواقع، وهنا قد يختلط الأمر على القارئ، إذ يراه في رواياته يرسم عالمًا أبعد ما يكون عن هذا العالم الذي نعيش فيه، لكن النظرة الفاحصة سرعان ما تردُّ الأمر إلى الصواب، فلقد رأينا أن «كورني» ينزع بطبعه إلى اختيار الشواذ، ثم يحيطهم بالمواقف الشاذة، فتكون العواطف الناشئة في نفوسهم عن تلك المواقف شاذةً أيضًا. أما راسين فيختار من الأشخاص والمواقف والعواطف ما يطابق الطبيعة البشرية، ولا عبرة بعد ذلك بأي الأشخاص والمواقف يختار، إنه لا يميل إلى المبالغة والتهويل اللذين لمسناهما في كورني؛ لأن المبالغة من خصائص الأدب الابتداعي، وراسين اتِّباعي صميم لحمًا ودمًا، فلا مبالغة ولا إسراف في تصوير الناس ووصف ما تجيش به صدورهم، قد يختار راسين موقفًا من عهدٍ غابر وأشخاصًا انقضى زمانهم، لكن ليتخذ منهم وسيلة يُبرز بها الطبيعة البشرية كما نعهدها بقوَّتها وضعفها، فتحت ستار من الأوضاع التقليدية للمأساة تُتبيَّن الحوافز التي تدفع الناس إلى العمل في الحياة الواقعة التي تحيط بنا.

ولعل أكبر عيب في الأدب الفرنسي إطلاقًا هو أنه أقرب إلى تصوير النماذج البشرية منه إلى تصوير الأفراد. ولقد قيل — وحقًّا ما قيل — إن واجب الفن هو أن يصوِّر الجنس في الفرد، أي أن يُبَلْور الكُلِّي في الجزئي، فالفن الصحيح إذ يقدم لك شخصية إنما يقدم لك نوعًا بأسره من الجنس البشري ممثَّلًا في تلك الشخصية، ولكن هذه المهمة شاقةٌ عسيرة؛ لأنه ينبغي للفنان أن يعلم أين يقف بين التعميم والتخصيص، فخطأ الأدب الفرنسي عند بعض رجاله هو أنه يسرف في التعميم، ويهمل التخصيص والتشخيص إلى حدٍّ كبير. كما أن عيب الأدب الإنجليزي والأدب الألماني هو أنهما — على عكس ذلك —

ينصرفان إلى تصوير الفرد الجزئي، فيهملان النوع المتجسد في ذلك الفرد. ولنَعُد الآن إلى شاعرنا «راسين»، فلو أنك محوت الأسماء من إحدى مسرحياته ووضعت مكانها الألفاظ الدالة على الأنواع، فقلت بدل زيد وعمر وهند «محب» و«أم» و«طاغية» وما إلى ذلك لما تبدل في الرواية شيء؛ لأن زيدًا وعمرًا وهندًا لم يكونوا عند الشاعر أفرادًا لهم خصائصهم الجزئية المميزة لهم دون سائر الأفراد، بل كانوا رموزًا لنماذج وأنواع. قد تقول: ولكني مع ذلك أقرأ راسين فأجدني بإزاء أشخاص لهم فرديتهم مثل «أندروماك» و«هيرميون» و«فيدر» و«أخيل» و«برينيس» و«أتالي»، فكلٌّ من هؤلاء «فرد» يتميز من سائر أفراد طائفته، فليست كل «أم» مثل أندروماك، وليست كل «حبيبة» مثل برينيس، وهذا صحيح على اعتبارٍ واحد، هو أن طائفة الأمهات التي منها أندروماك، والتي تميز أندروماك عن سائر أفرادها، إنما تمثل مجموعة من النماذج المختلفة للأمهات، ولا تمثل مجموعة من أفراد مشخَّصين. وصفوة القول أن «راسين» — كغيره من الأدباء الفرنسيين — يصور بأشخاصه أنواعًا فيفقدهم كثيرًا من الحياة؛ لأنك تراهم فلا تحسُّ أنهم كصحبتك وجيرتك، لكنك ترى في شيكسبير أشخاصًا «كهاملت» و«عطيل» و«فولستاف» فترتبط بينك وبينهم الأواصر كأنهم ناس من الناس؛ وذلك لأن طريق راسين ينعكس عند شيكسبير، فها هنا يستخرج الشاعر من أنماط البشر أفرادًا، هو يرى الفرد خلال النوع، ولا يرى النوع خلال الفرد كما فعل راسين.

ولعلنا في هذا الموضع نحسن صنعًا لو أجرينا موازنةً سريعة بين شيخ المأساة الاتِّباعية «راسين» وشيخ المأساة الابتداعية «شيكسبير»، ففيها توضيح لمذهبَين أدبيَّين، وفيها تمييز بين الفن الذي ساد في إنجلترا، والفن الذي ساد في فرنسا، فإذا أردنا أن نركِّز الفرق بين المسرحية عند شيكسبير وبينها عند راسين في كلمتَين اثنتَين، قلنا إن الأولى طابعها «الشمول» والثانية طابعها «التركيز»؛ الأولى تضم ما استطاعت أن تضمه من أوجه النشاط الإنساني، والثانية تحدد لنفسها غرضًا تسير إليه في خطٍّ مستقيمٍ لا عوج فيه، الأولى لا تتقيَّد بوحدات الزمان والمكان والموضوع، والثانية تلتزم هذه الوحدات ولا تحيد عنها.

خذ مثالًا لشيكسبير «أنطون وكليوبطره» ومثالًا لراسين «برينيس»، والمقارنة بين هاتين الروايتَين عادلة؛ لأنهما — على اختلافهما في الطريقة — متحدتان في الموضوع، فكلاهما يعالج محبيْن لهما مكانةٌ ممتازة، وكلاهما يجعل المأساة في تعارض ما يقتضيه الحب وما تقتضيه ظروف الحياة، وكلاهما تقع حوادثه أيام عظمة الرومان، ويرتِّب

على أقدار الأفراد أخطر النتائج بالنسبة للدولة. أما رواية شيكسبير فطافحة بأوجه النشاط الإنساني ومترعة بألوان الحياة على اختلاف ضروبها، تطالعها فتحسب أن الشاعر لم يَدَعْ من الدنيا شيئًا لم يصوِّره، فالأشخاص في الرواية مختلفة أنواعهم وطبقاتهم: منهم قادة الجيش، والوصيفات، والأميرات، والقراصنة، والساسة، والمزارعون، والخصيان والأباطرة، ترى في الرواية كل هؤلاء ومئات غير هؤلاء، بل حسبنا أن يكون بعض الأشخاص «كليوبطره» بتعدد جوانبها وتشعب نواحيها، ويستحيل — طبعًا — أن يعرض الكاتب لهذا الحشد العظيم من الشخصيات، دون أن يكون إلى جانبها مئات الحوادث، فمأساة «أنطون وكليوبطره» زاخرة بحوادثها، ففيها المعارك والدسائس والزواج والطلاق والخيانة واختلاف الأصدقاء وائتلاف المتخاصمين والموت، وهذا العالم الزاخر بحوادثه يمتد في الرواية على أمدٍ طويلٍ من الزمن، ويشمل رقعةً واسعة من الأرض، فترى مشهد الحوادث في الإسكندرية آنًا وفي روما آنًا آخر، وينتقل إلى أثينا، ثم إلى مسينا. ولقد وقف بعض الناقدين إزاء هذا التغير السريع والانتقال المفاجئ في حوادث الرواية موقف المشفق على «وحدة المكان» أن يصيبها هذا التفكك الشديد، لا سيما أن الشاعر لا يتحرج من أن يعرض عليك منظرًا لا يدوم أكثر من بضع دقائق، تشهد فيه جيشًا رومانيًّا يخوض أرض سوريا، فيعد هؤلاء الناقدون ذلك تحدِّيًا للوحدات التقليدية لم تبرره الظروف، ناسين أن بمثل هذه النفحات الفنية واللمسات العبقرية استطاع شيكسبير أن يعرض على نظارته صورةً قوية للقلقلة التي شملت أرجاء البلاد جميعًا، فيحسُّون انهيار الإمبراطوريات واندثار العروش.

ننتقل الآن إلى رواية راسين «بِرِينيس»، فنرى الأمر كالنقيض مع نقيضه، فالمأساة كلها تقع في غرفةٍ واحدةٍ صغيرة، وحوادث الرواية تتطلب لحدوثها في عالم الواقع زمنًا لا يكاد يزيد على زمن تمثيلها ساعتين ونصف ساعة! وأشخاص الرواية عددهم ثلاثة، وموضوع الرواية نقطةٌ بسيطة لا تعقيد فيها ولا تشعب، فعجيب أن يؤلِّف راسين من هذه المواد القليلة مأساة، وأعجب من ذلك أن يبلغ فيها غاية التوفيق، فاهتمام النظارة بالرواية لا يفتر، والموقف البسيط يبدأ عرضه وتطوره، ثم يبلغ ختامه في سرعةٍ شديدة ودقةٍ فنيةٍ بارعة، فالكاتب لا يحذف من الموقف عنصرًا واحدًا من عناصره الرئيسية ولا يضيف إليه عنصرًا واحدًا ثانويًّا، وقد حرص راسين كل الحرص ألا يقع في روايته فعلٌ عنيف أو مفارقة أو تعقيد في مجرى الحوادث، وكل اعتماده في التأثير على النظارة إنما ينحصر في طريقة علاجه لعددٍ قليلٍ من المشاعر الإنسانية يتفاعل بعضها مع بعض،

ولا تكاد تحسُّ في الرواية أثرًا للعالم الخارجي الواقع؛ ذلك العالم الذي كان لب رواية شيكسبير وصميمها. وكل ما يقدمه إليك راسين من حوادث العالم الخارجي أن يُشْعِرك — بفنه الرائع العجيب — أن وراء الأزمة النفسية الهادئة التي وقعت في تلك الغرفة الصغيرة، مؤثرات في العالم الخارجي تلعب دورها وتفعل فعلها، فالقوة التي فصلت بين الحبيبَين أمرٌ من أولي الأمر، وواجبٌ للدولة يجب أداؤه، فإذا ما جاءت الساعة الفاصلة رأيت المحب «تَيْتَس» يتردد قليلًا، ثم يختار لنفسه أداء واجبه مؤثرًا ذلك على بقائه إلى جانب حبيبته، وما الحافز له في اختياره إلا كلمةٌ واحدة ينطق بها هي «روما»، فبهذه الكلمة الواحدة يستغنى عن الخروج بك من الغرفة الضيقة إلى العالم الفسيح الذي يجول بك شيكسبير في رحابه.

وليس من شك في أن رواية راسين دون رواية زميله جلالًا، لكن ذلك لا ينفي أن تفضُل الرواية الفرنسية زميلتها الإنجليزية في بعض النواحي، فهي أفضل منها في قابليتها للتمثيل على المسرح، فلا تزال «برينيس» تُعرض على رواد المسرح في نجاحٍ عظيم. أما «أنطون وكليوبطره» فمحال أن تعرض على المسرح بكل جمالها وجلالها، فلا بد لتمثيلها من حذفٍ هنا وتبديلٍ هناك، بل لا بد من إعادة تنظيم عناصرها لكي تصلح للتمثيل، ثم هي بعد كل هذا الحذف والتبديل وإعادة التنظيم لا تترك في النظارة إلا أثرًا لخليطٍ مهوش من فخامةٍ وجلال، وما المشكلة هنا إلا محاولةُ وضع رطلين في زجاجةٍ لا تسع إلا رطلًا واحدًا! فمحال أن تضع عالمًا فسيحًا على مسرحٍ ضيقٍ محدود، أما «بِرينيس» فرطلٌ واحد يوضع في زجاجةٍ تسع رطلًا واحدًا! فقد قيست عند تأليفها بمقياس المسرح وما يقتضيه، وإنها لمتعةٌ عظيمة أن تشهدها ممثَّلة؛ لأنك إنما تشهد فيها جمالًا رائعًا لا تشوبه شائبة من نقصٍ أو تشويه.

ولا نحب أن نطوي الحديث عن راسين قبل أن نعرض موجزًا لعناصر «أندروماك» التي لم يكد يخرجها في الثامنة والعشرين من عمره، حتى ارتفع إلى أوج الشهرة الأدبية، ففي الرواية أربعة أشخاص: رجلان وامرأتان، يسيطر على كلٍّ منهم شعورٌ قويٌّ محدود المعالم، فأندروماك — زوجة هكتور — لا تزال في شبابها الغض اليانع، ولا تُعنى في هذا العالم كله إلا بشيئين، خرصها على ابنها «أستياناكس»،[٤٣] واحتفاظها بذكرى زوجها،

[٤٣] Astyanax.

والزوج والابن كلاهما أسير في قبضة «بيروس»،[٤٤] الذي حارب طروادة وغزاها، وهو أمير قاسٍ غليظ، أحبَّ أندروماك على الرغم من تعاقده مع «هيرميون» على الزواج، وهيرميون هذه امرأةٌ جبارة تكاد تذوب غرامًا بخطيبها «بيروس» الذي صرفه عنها حبه لأندروماك. وكان «أورست» في الوقت نفسه يحب هيرميون، لكنها لا تبادله الحب، تلك هي عناصر المأساة كأنها المواد المتفجرة تنتظر شرارة ليشتغل أوارها، وقد كانت هذه الشرارة حين أعلن «بيروس» معشوقته أندروماك أنها إذا لم تقبل الزواج منه فتك بابنها الأسير، فلا يسع أندروماك إلا أن تُذعن، معتزمةً بينها وبين نفسها أن تزهق روحها عقب الزواج، وبهذا تصون ابنها وشرف زوجها في آنٍ معًا، هنا تلعب الغيرة بهيرميون؛ لأن خطيبها أوشك أن يتزوج من سواها، فأسرَّت إلى «أورست» الذي يهيم بها أنها لن تتردد في قبوله زوجًا إذا هو قتل خطيبها الغادر «بيروس»، فما هو إلا أن ينفذ «أورست» ما طلبت إليه حبيبة فؤاده أن يعمله ويقتل بيروس ضاربًا بالصداقة والشرف عرض الحائط، وهنا تشهد منظرًا رائعًا مروِّعًا، لعله أبدع ما جرت به يراعة الشاعر، ترى فيه هيرميون التي أوحت بقتل حبيبها «بيروس» قد أخذها الذعر ونال منها الهلع؛ إذ رأت ذاك الحبيب قد مات فعلًا، فانقضَّتْ على القاتل «أورست» — متجاهلة أنها هي دافعتُه إلى فعلته الشنعاء — وصاحت في وجهه صارخة في صوتٍ يدوِّي: «من قال لك اقتله؟» ثم تندفع خارجةً لتقتل نفسها بيدها، وتنتهي الرواية بأُورسْت واقفًا على المسرح، وقد طار صوابه ومسَّه الجنون.

(٣-٢) موليير Molière (١٦٢٢–١٦٧٣م)

حدثناك عن المأساة الفرنسية في القرن السابع عشر وكاتبَيها العظيمَين «كورنِي» و«راسين». وبقي أن نحدثك عن الملهاة ممثلة في أعظم رجالها في فرنسا، بل في التاريخ الحديث بأسره.

ولد «جان بابتست بوكلان»[٤٥] في باريس من أبٍ يشتغل بالتجارة في سعةٍ ويسر، هيأ لابنه نشأةً صالحة وتعليمًا متينًا في كلية الجزويت في «كليرمون» حيث درس الطالب

[٤٤] Pyrrhus.

[٤٥] Jean Baptiste Poquelin.

عيون الآداب القديمة، كما درس الفلسفة على فيلسوفٍ معاصر هو جاسندي،[٤٦] وقد عُرف هذا الفيلسوف بجرأةٍ نادرة في التفكير، فلعلَّه هو الذي أوحى إلى أديبنا بما عهدناه فيه من تفكيرٍ حر، ثم إلى تعاليمه يرجع الفضل في ميل الأديب نحو مناقشة المسائل الفلسفية في سخريةٍ ممن يقيمون المعارك حول اختلافاتٍ سخيفةٍ تافهة.

وقد أريد لجان أول الأمر أن يخلف أباه في مهنته أو أن يشتغل بالقانون، ولكن تأثير المسرح في نفسه كان أقوى مما أُريدَ له، فلم يكد يشبُّ ويجاوز سنَّ الوصاية، حتى كان له من إرث أمه ما أغناه عن التفكير في احتراف التجارة أو الاشتغال بالقانون. والتحق بالمسرح ممثِّلًا، وأطلق على نفسه إذ ذاك اسمًا مستعارًا هو «موليير» الذي يعرف به حتى اليوم، وقد شارك أسرة يشتغل أفرادها بتمثيل الملاهي في استئجار ملعب أقاموا على أرضه مسرحًا، لكن المسرح انتهى إلى فشل؛ فاضطر «موليير» وشركاؤه أن يغادروا باريس ليجولوا في أرجاء البلاد. ولبثوا في تجوالهم هذا اثنى عشر عامًا، شهد موليير خلالها ألوانًا من الحياة، وصنوفًا من التجارب، وتعلم أثناءها أصول الفن المسرحي من ناحيته العملية الخالصة، فهو لم يكن يكتب إذ ذاك ليرضي نَقَدَة الأدب، بل كان يكتب ليمتع النظارة وكفى. ومن بواكير إنتاجه في هذه المرحلة مسرحيتان أقرب إلى التهريج، تنقصهما دقة الفن وبراعته، ولكنهما يبشران بالقدرة والنبوغ، ثم أخرج اثنتين أخرَيين في هذه المرحلة التدريبية أيضًا دنا بهما من فنه الصحيح وهما «المشدوه»[٤٧] و«إحنة الغرام».[٤٨]

فلما بلغ عامه السادس والثلاثين عاد من تجواله إلى باريس، حيث اشترك في تمثيل رواية «نيكوديم» لكورني في حضرة الملك فظفر بإعجابه، وأصبح على رأس فرقةٍ تمثيلية لها مكانةٌ عالية في القصر وفي سائر باريس. ولما أقبل العام الجديد استهلَّ حياته في الأدب المسرحي الكامل برواية «المتحذلقات المضحكات»[٤٩] سخر فيها من أرباب التكلف وأصحاب «الصالونات» الأدبية التي كانت عندئذٍ في طريقها إلى الزوال ليحلَّ محلها القصر، ومن ثمَّ بدأ «موليير» حياةً خِصْبةً منتجة، فرغم اشتغاله بإدارة المسرح ورغم اشتراكه في التمثيل، استطاع أن يخرج في خمسة عشر عامًا بقيت له من حياته ثماني وعشرين

[٤٦] Gassendi.

[٤٧] L'Etourdi.

[٤٨] Le Dépit Amoureux.

[٤٩] Les Précieuses Ridicules.

رواية، أي بنسبة روايتَين في كل عام، فلم تحتمل بنيته الضعيفة هذا المجهود المتواصل المضني، فجاءته المنية فجأةً ذات مساء من فبراير سنة ١٦٧٣م، إذ نزلت به النازلة وهو يمثل دوره في آخر رواياته «المريض الموهوم».[٥٠]

ونحن إذ نستعرض سيرة «موليير» لا بد لنا من الوقوف في حياته عند نقطتَين كان لهما في إنتاجه أثرٌ عميق، الأولى زواجه من «أرماند بيجار»[٥١] الجميلة اللعوب، فقد كان لسلوكها ولغيرته أثرٌ ملحوظ في طريقة تصويره للنساء في أدبه، فقد نظر إليهن بعين الناقم الساخط، خصوصًا حين أخذ يصوِّر «سِلِيمين»[٥٢] في رواية «كاره البشر»[٥٣] التي يقال إنه يصور جانبًا من نفسه في «ألْسِسْت» بطل هذه الرواية، ويمثل زوجته في «سليمين». والثانية علاقته الوثيقة بالملك، فقد أثرت في أدبه أثرًا طيبًا وأثرًا غير طيب، أما الأثر الطيب فهو أن الملك أظله بحمايته من أعدائه الكثيرين الذين ثارت عليه نفوسهم من سخريته اللاذعة بهم، فمكَّنه بتلك الحماية أن يمضي في رسالته الأدبية وهي نقد المجتمع في عصره، وأما الأثر غير الطيب فهو أن الملك كان يضطره حينًا بعد حين أن يهمل ما هو مشتغل به ليكتب للقصر رواية في هذه المناسبة أو تلك، فكان هذا العمل التافه عائقًا له عن الإنتاج الفني الرفيع.

وتستطيع أن تقسِّم نتاج موليير إلى قسمَين: مسرحياتٍ خفيفة يسود فيها الصخب والتهريج، ويراد بها الإضحاك، وملاهٍ عظيمةٍ عُنيت بتصوير أشخاص. وليس هذا التقسيم بالجامع المانع الدقيق، فقد تجد من الروايات ما يقف من هذين القسمين بين بين، فهو من هذا ومن ذاك على السواء، مثل رواية «جورج داندان»[٥٤] و«السيد البورجوازي»،[٥٥] وقد تجد كذلك روايات لا تدخل في هذا القسم ولا ذاك مثل رواية «نقد مدرسة النساء»[٥٦] ورواية «مسرحية فرساي المرتجلة»،[٥٧] فليست هاتان الروايتان

---

٥٠ Le Malade Imaginaire.

٥١ Armande Béjart.

٥٢ Célimène.

٥٣ Le Misanthrope.

٥٤ George Dandin.

٥٥ Le Bourgeois Gentilhomme.

٥٦ La Critique de l’Ecole des Femmes.

٥٧ L’Impromptu de Versailles.

تهريجًا صاخبًا لإضحاك النظارة، ولا هما تصويرًا لأشخاص، ولكنهما بمثابة دفاعٍ جدلي يوجِّهه إلى ناقديه ليفند به آراءهم، ويؤيد وجهة نظره، فلهما من أجل هذا شأنٌ خطير؛ لأنهما يبصراننا بنظراته في الفن المسرحي.

فأما ملاهيه المضحكة فطافحة باللهو والمسرح تستخرج الضحكات من أعماق القلوب وإن تكن تفحش بنكاتها أحيانًا، ولكنك تتبيَّن في غير عناء — وسط الضحكات المرحة والنكات الفكهة — الساخر الذي يريد بسخريته إصلاح المجتمع وتقويم مفاسده، ومن أمثال هذا الضرب من ملاهيه رواية «الزواج بالإكراه»[٥٨] و«الطبيب رغم أنفه»[٥٩] و«مسيو دي بورسونياك».[٦٠]

لكن عظمة موليير لا تتجلى على أتمها وأكملها إلا في الطائفة الثانية من ملاهيه، الملاهي النفسية التي يصور بها أشخاصه، فبهذه المجموعة من ملاهيه استحق أن يحشر في زمرة الخالدين. وتختلف «الملاهي النفسية» عن «الملاهي المضحكة» في أنها تقيم الفكاهة على أساسٍ من الجد، وتحمل في طيِّ نكاتها فكرًا عميقًا رصينًا، وتعمق فيها العاطفة، بحيث تبلغ حدًّا قد تتحول عنده الملهاة إلى مأساةٍ على غير وعيٍ من المشاهدين، وهي فضلًا عن ذلك تقصد إلى غرضٍ تهذيبي، فقد شاهد موليير مِن حوله التوافه والسفاسف يهتم لها الناس، فحلا له أن يهزأ بها في مرحٍ ولهو، لكنه شاهد إلى جانب تلك التوافه شرورًا خطيرة تنال من المجتمع في صميمه، فهمَّ بردِّها وتقويمها بهذه الملاهي النفسية التي أشرنا إليها، ومن أمثلة هذا النوع «مدرسة النساء»[٦١] و«تارتيف»[٦٢] و«دون جوان»[٦٣] و«كاره الإنسان»[٦٤] و«البخيل»[٦٥] و«النساء العالمات».[٦٦]

---

[٥٨] Le Mariage Forcé.

[٥٩] Le Médecin Malgré Lui.

[٦٠] M. de Porceaugnac.

[٦١] L’Écoles des Femmes.

[٦٢] Tartuffe.

[٦٣] Don Juan.

[٦٤] Le Misanthrope.

[٦٥] L’Avare.

[٦٦] Les Femmes Savantes.

يشغل موليير في الأدب الفرنسي المكانة التي يشغلها «سيرفانتيس» في إسبانيا، و«دانتي» في إيطاليا، و«شيكسبير» في إنجلترا، فليس مجده بمقتصر على حدود أمته وقومه، ولكنه أديبٌ عالمي يخاطب العالمين، فشأنه شأن هؤلاء الأعلام يلخص في شخصه مقومات جنسه، ثم يخرج على حدود المكان واللغة ليبسط سلطانه على قلوب الناس أجمعين، فهو عند غير الفرنسيين أديب فرنسا الفذُّ، وإمامها المعبرُ عن روحها غير منازَع في إمامته، وهنا قد تأخذ المستعرض حيرةٌ أي الأديبين جدير بهذه المكانة؟ زعيم المأساة راسين أم زعيم الملهاة موليير؟ فالحق أننا لو وضعنا خصائص الرجلين في كفَّتي الميزان لتعذرت الموازنة؛ فليس يسيرًا أن تحكم لأيهما الرجحان، أهو لموليير في اتساع أفقه وتنوع إنتاجه والحياة النابضة في ملاهيه، أم هو لراسين لجودة شعره وبراعة فنه التي بلغت أوج الكمال دقة وإحكامًا في مآسيه؟ إنه من رأْيِ «ليتون ستراتشي»[٦٧] — الأديب الإنجليزي المعاصر — أن راسين هو الخاسر في هذه الموازنة، وهو خاسر بسبب كمال فنه ودقة إحكامه! فقد انتهى به ذلك الكمال الفني وهذا الإحكام الدقيق إلى أن يكون نتاجه فرنسيًّا خالصًا، بحيث يكاد يستحيل على غير الفرنسيِّ أن يتذوَّقه إلى حده الأقصى، وأما موليير فهو الراجح الرابح في هذه الموازنة بسبب تهاونه في فنه بعض التهاون، بل بسبب ما في فنه من نقائص وعيوب! فهو أقل تزمتًا من زميله في الأخذ بقواعد المذهب الاتباعي؛ لأن طبيعته الفياضة الدافقة أوسع وأشمل من أن تنحصر في هذا القالب الضيق الحدود، فهو يغمر بفنه كل ما يستثير الفكاهة من العواطف البشرية، لا تفلت منه دقيقة ولا جليلة، وينغمس في خضمِّ الحياة وينظر إليها عن كثب، فجاء فنُّه حيًّا، لكن أعوزته الصناعة المحكمة المحبوكة التي تميز بها راسين، فلغته لا تخلو من الخطأ ونظمه يقرب من النثر، ونثره يحاول أحيانًا أن يحاكي الشعر في إيقاعه، فلا غرابة أن قال عنه الاتِّباعيون المتزمتون في القرن الثامن عشر إن بناءه الضخم قائم على أساسٍ من الطين، ولكن هذا «الطين» في بنائه الفني هو الذي ربط الصلة بينه وبين الأرض المألوفة، فتوثقت العلائق بينه وبين أهل هذه الأرض أجمعين.

وحسبه فخرًا أنه خالق «الملهاة الفرنسية» في أكمل صورها، فقد كانت الملهاة قبله صخبًا للإضحاك، فصنع لها موليير ما صنعه راسين للمأساة، وذلك أنه سما بها إلى

[٦٧] Lytton Strachey.

مرتبة الفن الرفيع، فهو أول من تبين في جلاءٍ كيف يمكن أن تستخرج آياتٍ فنيةٍ جميلة من نسيج الحياة اليومية المألوفة؛ فموضوع الملهاة عنده مستمد من صميم الحياة من الدعاوى الفارغة التي يتشدق بها الأغنياء، من غرور الشعراء والفلاسفة ورجال القانون، من طوائف الشبان، من الأطباء في جهلهم وادعائهم العلم بما يجهلون، من رجال الدين ونفاقهم، من طموح جماعة الأثرياء من الطبقة الوسطى الذين يحاولون أن يقلدوا الطبقة الرفيعة، فيلقون منها الزراية والاحتقار، من حماقات الحمقى وجرأة المخادعين وسخافات الحياة المنزلية التي نصادفها كل يوم، وهكذا مكَّن للملهاة أن تزدهر، ووضع لها الأساس الذي ظلَّت تقوم عليه وتتطور وفق أوضاعه قرنَين كاملَين من الزمان.

ولئن فات موليير أن يحقق بملاهيه كل ما يتطلَّبه المذهب الاتباعي بالقدر الذي استطاعه راسين في مآسيه، فليس معنى ذلك أنه لم يحدد فنَّه بأوضاع الاتباع التي وفينا شرحها في الصفحات السالفة، فها هو ذا يختار لملهاته عددًا قليلًا جدًّا من الحوادث، لكنه يحسن اختيارها، ويرتِّبها في تعاقبٍ دقيق بحيث يؤثر بها في نظارته أبلغ الأثر، وهو إذ يختار حوادث الملهاة، فإنما يهتدي في هذا الاختيار بشيءٍ واحد، وهو الضوء الذي تلقيه الحادثة المختارة على الشخصية التي هو بصدد تصويرها، وهو حريص حين يعرض شخصًا من أشخاصه أن يبديه من جانبٍ واحد، أو من جوانبَ قليلة، ويأبى أن يحلل الشخصية ويشرحها ليخرج للناس كل ما تحويه من عناصر، وهنا يجمل بنا أن نقارن بينه وبين شيكسبير في سرعة وإيجاز، لنوضح أين يختلفان في وجهة النظر إلى الملهاة، كما بسطنا ذلك عند الكلام على راسين كيف يختلف هذا عن شيكسبير في وجهة النظر إلى المأساة.

ها أنت ذا قد رأيت موليير يختار لملهاته حوادثَ قليلة على أساس أنها تلقي ضوءًا على الشخص الذي يصوره، وهو يحصر نفسه في تصوير الشخص، بحيث ينصرف إلى ناحيةٍ واحدة منه أو إلى قليل جدًّا من نواحيه، أما الملهاة الابتداعية (الرومانتيكية) عند شيكسبير فزاخرة بالحوادث مليئة بالدقائق، وشيكسبير يصوِّر لنا أشخاصه من نواحيهم جميعًا لا يبقي من عناصرهم شيئًا ولا يذر، تتبع الملهاة لشيكسبير فتطالعك أوجه الشخص المصوَّر وجهًا بعد وجه، وفي أثرها تشرق عليك صفاته واحدةً تلو أخرى، يسجل لك الشاعر أدق ما يجول في نفس من يصوره فلا تفلت منه الخطوط الخافتة والخواطر القصيَّة التي من شأنها أن تكمل الصورة، حتى إذا ما جئت في الرواية إلى ختامها استوى أمامك الشخص كائنًا حيًّا يدبُّ ويسعى، ويفكر ويمكر، ويخادع،

ويضحك ويبتئس، ويسخر من غيره ويسخر منه غيره، فالحياة كما نراها في الواقع الملموس معقدةٌ متشعبةٌ كثيرة الأطراف، بحيث يتعذر أن تتقن فهمها، وهكذا الشخص في ملهاة شيكسبير أو مأساته، يقدمه إليك الشاعر في تعقده وتشعبه وتعدد نواحيه. أما أمير الملهاة الفرنسية فيختلف عن ذلك في منهاجه اختلافًا بيِّنًا، فبدل أن يوسِّع الصورة لتشمل أطراف النفس جميعًا، يضيِّق حدودها لتتقن طرفًا واحدًا أو طرفَين من تلك النفس التي يريد تصويرها، وهو إذا ما استقر اختياره على الخصائص القليلة التي يريدها، راح يستخدم فنه كله في إبرازها وترسيخها في ذهن القارئ أو المشاهد، بحيث يصعب نسيانها، صوَّر «موليير» البخيل في «أرباجون»[٦٨] وصوره شيكسبير في «شايلُكْ»[٦٩] فجاء «أرباجون» بخيلًا هَرِمًا وكفى، وجاء شايلُك كزًّا حقودًا متكبرًا جشعًا مرهف الحس. تعرف الشخصية من أول الرواية عند موليير، ثم تمعن في القراءة فلا تتوقع أن تفاجئك تلك الشخصية بشيءٍ لم تكن تتوقعه، وكل ما تلاقيه حوادث وأمثلة تؤكد الصفة الأساسية التي عرفتها فيها منذ البداية، ولكنك كلما أمعنت في قراءة الرواية لشيكسبير طالعتك من الشخصية جوانب لم تكن تحسب لها حسابًا، وتكاد تهمس لنفسك قائلًا: لم أكن أظن أن هذا الغِر — مثلًا — سيقف هنا مثل هذا الموقف الحكيم، ما كنت أحسب أن هذا الفظ سيبدي في هذا الموضع كل هذه الرحمة. خذ شخصية «تارتيف» — مثلًا — عند موليير، وربما كانت خير صورة أخرجتها يراعة موليير، تَرَها متصفة بثلاث صفات: النفاق الديني وحدَّة الشهوة وحب السيطرة، وليس ينطق الرجل في الرواية كلها لفظةً واحدة لا تضيف قوة إلى صفة أو أكثر من هذه الصفات الثلاث.

فموليير يختار من شخصيته مساحةً ضيقة يصبُّ عليها ضوء فنه، لكنه يعمق بك في هذه المساحة الضيقة، ثم يعمق ويعمق، حتى يصل بك إلى أبعد الأغوار، هو يختار ممن يريد تصويره عناصره الجوهرية، ثم ما يزال بها، حتى يخرجها في ضوء النهار الساطع.

وما قُلناه — في الكلمة التي خصصناها لراسين — عن الفن الفرنسي كله بصفةٍ إجمالية، نعيده الآن عن موليير، وهو أنه يصور نماذجَ إنسانية لا أفرادًا من البشر، يصور في «تارتيف» المنافق، لا منافقًا من المنافقين، ويصور في «أرباجون» البخيل لا بخيلًا من البخلاء.

---

[٦٨] Harpagon.

[٦٩] Shylock.

(٣) النثر الفرنسي

قام النثر في القرن السابع عشر بمثل الحركة التي قام بها الشعر، فكلاهما خرج على ما كان سائدًا بين الكتَّاب والشعراء من قبلُ، من تعقيد في المعنى أساسه الحذلقة العلمية، وتعقيد في العبارة مصدره اختلاطُ اللغة بالألفاظ الغريبة والتواءُ العبارة، غير أن الشعر في ثورته تلك قضى على القديم وأصاب نفسه بالأذى في آنٍ واحد، فقد كبَّل حريته بأغلال عاقت فيه المرونة وسهولة انبثاق المعاني، أما النثر فقد انتفع بالثورة على القديم، ولم يكد يصيبه في سبيل ذلك أذًى، نعم استتبعت تصفية اللغة وتنقيتها خسارةً في تنوُّع الصور ونصوعها؛ لأن حرمان اللغة من ثروةٍ لفظية أيًّا ما كان مصدرها ونوعها معناه حرمانها من صور كانت تؤدِّيها تلك الألفاظ، لكن الأدب النثري في فرنسا إلى جانب ذلك قفز إلى الأمام قفزةً بعيدة، حين وضع الكتَّاب نصب أعينهم قواعد الذوق الأدبي الجديد، وفي طليعتها العناية بحسن استعمال الألفاظ، والتخلص من العبارة الطويلة الملتوية المعقدة التي يكثر فيها الوصل والاستطراد، فانحلَّت الجملة الواحدة المركبة إلى جُملٍ كثيرةٍ بسيطة في النثر الحديث، تتتابع على النحو الذي يقتضيه أداء المعنى جليًّا واضحًا، ومن ثَم بلغ النثر الفرنسي مكانته التي نعرفها له من حيث الدقة والوضوح.

وإن شئت أن ترد هذه الحركة إلى أصولها تعذَّر عليك أن تربطها بكاتب بعينه كما ينسب إصلاح الشعر إلى «ماليرب»، غير أنه ظهر في أوائل القرن السابع عشر كاتب هو: «جان لُوي بَلْزاك»[٧٠] (١٥٩٤–١٦٥٥م) كان له على النثر الفرنسي فضلٌ عظيم، إذ نحا به نحو سلامة التركيب والصقل ودقة الجرس وتنظيم الفكر، وقد أصبح لأسلوب «بلزاك» سيطرة على من جاء بعده من الناثرين؛ فاقتفى أثره معظم أعلام البيان في «القرن العظيم» سواء شَعَر بذلك أولئك الأعلام أو لم يشعروا.

ويعرف «بلزاك» في الأدب بخطاباته التي خاطب بها — اسمًا — بعض عظماء الرجال في عصره، لكنه أراد بها — فعلًا — أن تكون موضوعًا للقراءة العامة.

ثم أنشئ المجمع الفرنسي فكان فيصلًا يحكم بين الأساليب الجديدة، فيؤْثر أسلوبًا على أسلوب، فكان لذلك المجمع أقوى الأثر في تقدم النثر في شوطه الجديد. وقد يقال إن تلك المقاييس الجديدة — وأهمها حسن اختيار الألفاظ والعناية التامة بتركيب

---

[٧٠] Jean Louis Balzac.

العبارة — قد ضيَّقت الخناق على حرية الكاتب وسدَّتْ دونه المسالك، فلم تُجِزْ له إلا أسلوبًا يتصف بالجزالة الخطابية والكمال الفني على غرار «شيشرون»، لكن ذلك القول بعيد عن الصواب؛ لأن ذلك العصر كان غنيًّا بنوابغه، ومن شأن النابغة أن يصغي إلى من يهديه فيهتدي به دون أن يجد في ذلك ما يُقَيِّد وثباته.

(٣-١) باسكال Pascal (١٦٢٣–١٦٦٢م)

لقد قيل حقًّا إن كل كاتب عظيم في القرن السابع عشر كان كاتبًا خلقيًّا، فالعناية بتقويم الأخلاق ظاهرةٌ بارزة تلمسها في أدباء العصر جميعًا، تلمسها في مآسي «كورنِي» و«راسين» وفي ملاهي «موليير»، وتلمسها في «الحكايات الخرافية» للافونتين، لكن هذا القصد الخلقي الذي ساد ذلك العصر، لم يكن غرضًا مباشرًا عند أمثال هؤلاء الأدباء الذين ذكرنا أسماءهم، فكل أديب منهم منصرف إلى الصورة الأدبية التي يريد إخراجها، ثم بعد ذلك تجيء الغاية الخلقية عرضًا كأنما هي شيء يقتضيه السياق. لكن إلى جانب هؤلاء قامت طائفةٌ أخرى مهمتها الكتابة في الأخلاق، وإنما يهتم تاريخ الأدب بثلاثة من هؤلاء: «باسكال» و«لاروشفوكو» و«لابريير».

ولد «باسكال» لأب عُرف برقة أخلاقه وقوة ذكائه، وبدت بوادر النبوغ فيه، وهو لم يزل يافعًا صغيرًا، فأبدى مقدرةً نادرة في الرياضة وهو في سنٍّ مبكرة. وحسبك أن تعلم أنه وهو في السابعة عشرة من عمره كتب رسالةً رياضية في «القطاعات المخروطية»، وفي سن الثامنة عشرة اخترع آلةً للعدِّ، وإنك لتجد في شخصية هذا الرجل من المتناقضات ما تقف أمامه حائرًا، فهو عالم وصوفي في آنٍ معًا، وهو منطقي وحالم في وقتٍ واحد، له عقلٌ مطبوع على إقامة الدليل والبرهان، حتى قال عن نفسه: «إن لي عقلًا هندسيًّا.» أي يقيم الدليل على نحو ما تقيمه الهندسة، لكنه إلى جانب ذلك مؤمن حار الإيمان يجرفه الخيال، فيخرجه عن حدود المنطق الصارم. وتلاقي هذين الجانبَين في نفسه: قوة العقل وقوة الروح — وهما قليلًا ما يتلاقيان في رجل — هو طابع أدبه. وأهم ما يعنينا من أدبه كتابان: «ريفيات»[٧١] و«آراء».[٧٢]

[٧١] Les Provinciales.

[٧٢] Pensées.

أما «ريفيات» فمؤلَّفةٌ من ثماني عشرة قطعة كتبت في صورة الخطابات، ونشرت على فترات بين عامَي ١٦٥٦ و١٦٥٧م، وموضوعها ديني يتصل بخصومةٍ مذهبية نشأت في البلاد إذ ذاك، وقد يكون الموضوع جافًّا عند كثرة القراء، لكن أسلوب باسكال من السلاسة، بحيث جعل من الجدل اللاهوتي والتأمل الديني موضوعًا يُقْرأ في لذةٍ وإقبال. وأما «آراء» فنُتَفٌ ومذكرات نشرت سنة ١٦٧٠م في خليطٍ مهوش لا ينتظمها ترتيب ولا تجري على خطة، ومع ذلك فلها مكانةٌ عالية في الأدب الديني لعمق أفكارها ونفاذ البصيرة فيها، وتركيز المعاني في ألفاظٍ قليلة، فقد برع باسكال في صياغة الجملة القصيرة القوية التي سرعان ما تجري في الناس مجرى الأمثال، والتي يصح أن تُتخذ موضوعًا لفصلٍ كامل يوضحها ويشرح معانيها، وقد أُعجب به فولتير فقال عن كتابه «خطابات ريفية»: «إن كل ضروب الفصاحة يحتويها هذا الكتاب.»

(٣-٢) لاروشفوكو La Rochefoucauld (١٦١٣–١٦٨٠م)

ولد في باريس سليلًا لأسرةٍ نبيلة قبل أن يولد باسكال بسنواتٍ عشر، ولما كان في ميعة شبابه تآمر مع آخرين على وزير فرنسا «ريشيليو»، وجرح جرحًا بليغًا في موقعةٍ دارت بين قوة الحكومة وأعدائها، فأوى إلى الريف بعيدًا عن عالم السياسة الصاخب، حتى استردَّ العافية، ثم عاد إلى باريس، وسرعان ما سطع نجمه في «الصالونات» الأدبية الكبرى، وبخاصة صالون «مدام دي سابليه».[٧٣]

كان «لاروشفوكو» يميل بطبعه إلى التشاؤم، وينظر إلى العالم نظرةً سوداء، وقد ازدادت نفسه مرارة بالدنيا وأهلها لما تعلمه من التجارب التي اجتازها، وهو يدبر المكائد السياسية من جهة، ولخيبة رجائه في كل آماله من جهةٍ أخرى، ومن ثمَّ تقرأ كتابه الصغير الرائع «حِكَمٌ وتأملاتٌ خلقية»،[٧٤] فتلمس فيه الرجل الذي عركته الأيام وعلَّمه الفشل في الحياة ألَّا ينخدع بالأوهام. والفكرة الرئيسية عنده، أو قُلْ كان من بين أفكاره العديدة، أن الإنسان مدفوع في حياته بالأنانية. ولقد لبثت أمثاله تدور على الألسن لما

[٧٣] Mme. de Sablé.

[٧٤] Maximes et Reflexions Morale.

فيها من قوة التعبير الذي يركز أضخم المعاني في أقل عدد من الألفاظ. وهاك مختارات منها:

- «إن كان للعيي عاطفةٌ كان أقوى إقناعًا من أَفْصَحِ الناس بغير عاطفة.»
- «ما أسهل أن نتغلب بالفلسفة على سيئات الماضي والمستقبل. أما سيئات الحاضر فلا يتعذر عليها أن تتغلب على الفلسفة.»
- «الشيوخ مغرمون بإسداء النصح الجميل، عزاءً لأنفسهم؛ إذ لم تَعُدْ لهم القدرة على أن يكونوا قدوة في السوء.»
- «عرفان الجميل شبيه بتبادل الثقة بين التجار، لا تطَّرد التجارة بغيره، فكثيرًا ما نوفِّي الدَّيْنَ لا حرصًا على الأمانة، بل لنجد بين الناس من يثق فينا بغير مشقة.»
- «لشدَّ ما كنا نخجل من خير أعمالنا، لو عرف الناس الدوافع إلى إنتاجها.»
- «كثيرًا ما نكون أقرب إلى قلوب الناس بأخطائنا منا بخير صفاتنا.»
- «لست تجد بين الناس من بلغ به الشقاء، أو بلغت به السعادة إلى الحد الذي يتوهَّمه.»
- «رأس الإنسان دائمًا مخدوع بقلبه.»

(٣-٣) لابريير La Bruyèue (١٦٤٥م)

ولد «جان دي لابريير» في باريس من أسرة تنتمي إلى الطبقة الوسطى، وتلقَّى علومه في جامعة أورليان حيث هيأ نفسه بدراسة القانون أن يكون محاميًا، لكنه سرعان ما آثر عزلته في مكتبته ينفق شطرًا كبيرًا من زمنه في مطالعة أفلاطون، ولم يحمل قلمه ليكتب إلا بعد أعوامٍ طوال درس فيها وشاهد، فسجَّل كل مشاهداته وآرائه في كتابٍ واحد يخلده على صفحات التاريخ الأدبي هو «النماذج الخلقية» يصور فيه أشخاصًا عاشوا في عصره، وكان في نقده ينفذ بقلمه فيُصْمي كأنما يضرب بسيفٍ بتار. وقد نشر هذا الكتاب أول ما نشر على هيئة ملحق بترجمة أخرجها لكتاب «نماذج خلقية» الذي نقله عن الفيلسوف اليوناني «ثيوفراسطس».[٧٥] وليس كتاب «لابريير» بالكتاب المبوَّب المنظم

---

[٧٥] Theophrastus.

على الصورة التي نفهمها اليوم، بل هو خليط امتزجت فيه العناصر المختلفة المتباينة، وإن يكن أبرز ما فيه هو الدراسات التي يحلل بها أشخاص عصره. يقول الكاتب: «إن روح المؤلف تنحصر في حسن التحديد وجودة التصوير.» وهو بهذا القول يصف لك منهجه؛ لأنه قبل كل شيء يحدد المعاني ويصور الأشخاص، في أسلوب يُعدُّ نموذجًا للفرنسية في أصفى ما تكون وأنقى. وفيما يلي مقتطفات من كتاب «النماذج الخلقية»:

- «لو تجنب موليير الرطانة والسوقية في أسلوبه وكتب بأسلوبٍ أصفى لبلغ حد الكمال.»
- «إن كورني — في أجود آثاره — أصيلٌ ممتنع على التقليد، لكنه لا يطَّرد في الجودة، عقله جبار وبعض شعره من أجود ما كتبه الشعراء.»
- «راسين أقرب إلى الإنسانية من كورني، قلد الأدب الإغريقي القديم، فترى في مآسيه بساطة ووضوحًا وشجنًا يحرك العواطف.»
- «إن كورني يصوِّر الناس كما ينبغي أن يكونوا، أما راسين فيصورهم كما هم، كورني أَميَل إلى النزعة الخلقية المثالية، وأما راسين فأميَل إلى الواقع، والبعد عن التكلف. ويظهر أن كورني مدين بالكثير لسوفوكليس، وأن راسين مدين ليوريبيد.»
- «إذا سما الكتاب بعقلك وأوحى إليك شريف المعاني، فلست بعدُ بحاجةٍ إلى شيءٍ لتحكم للكتاب؛ فهو آية في الجودة والسمو.»
- «ما علة أن يضحك الناس في المسرح. ويسترسلون في الضحك، ثم يخجلهم أن يسترسلوا في البكاء؟ أهو أن طبيعة نفوسنا بعيدة عن أن تتحرك لما يستثير العطف من أن ننفجر ضاحكين مما يثير الضحك؟ أم ذلك لأننا نعدُّ البكاء ضعفا؟ …»

وقال عن النساء:

«لماذا نُحمِّل الرجال تبعة جهل النساء؟ هل سُنَّتْ القوانين وصدرت المراسيم تنهاهن أن يفتحن عيونهن، وأن يقرأن وأن يذكرن ما قرأن، وأن يُبَيِّنَّ في أحاديثهن وكتبهن أنهن فاهمات لما قرأن؟ ألم يكن النساء هن اللائي اعتزمن أن يعرفن قليلًا، أو ألَّا يعرفن شيئًا؛ لضعف في أجسادهن، أو لبلادة في عقولهن، أو لما يقتضيه جمالهن من وقت، أو لأنهن غير موهوبات ولا نابغات إلا في أشغال الإبرة وسياسة الدار، أو ربما كان ذلك لأنهن بالغريزة يمقتن الجد الذي يتطلب الجهد؟ …»

(٣-٤) بوسويه Bossuet (١٦٢٧–١٧٠٤م)

على أن أكثر الناثرين خصبًا وإنتاجًا في العصر الاتِّباعي في فرنسا هو «بوسويه» الذي عرف بنشاطه الذي لا ينفد، حتى لقد استطاع في حياته المليئة بالعمل مدرسًا فقسيسًا، أن يضع نفسه في طليعة الأدباء الفرنسيين إذ ذاك، وإنما احتلَّ هذه المكانة في الأدب الفرنسي بخُطبه الكنسية ومواعظه الدينية، وما كان ينشره الحين بعد الحين من رسائل يجادل فيها خصومه ويحاجُّهم؛ في هذا الاتجاه الخطابي اتجه «بوسويه» بفنِّه، وإن خُطَبه لتُعدُّ من آيات الفصاحة والبيان، وكانت وحدها كفيلةً أن تسلكه في زمرة القادة من رجال الفن الأدبي. على الرغم من أن الخطابة لا تحتل في عالم الأدب مكانةً ممتازة، كان «بوسويه» خطيبًا في كل ما قال وكل ما كتب، خطيبًا في نهجه وفي تأثيره على السامعين أو القارئين، فهو خطيب إن وعظ في الكنيسة، وهو خطيب إن هاجم المسرح وقواعده، وهو خطيب إن هاجم المذهب البروتستانتي أو أيَّد الكاثوليكية، ولم يكن في وعظه مملولًا مرذولًا، بل كان جذابًا في شخصيته، ساحرًا بعبارته، وهو عالم بغير حذلقة العلماء، ومتدين بغير تصعُّب رجال الدين، إن نَقَدَ كان لاذعًا قاسيًا، لكنه لم ينقد بغير حق.

(٣-٥) فينيلون Fénelon (١٦٦١–١٧١٥م)

ونبغ في فن الخطابة من رجال الدين غير «بوسويه» قسيسٌ آخر هو «فينيلون»، وإن يكن أقل من بوسويه قدرةً ونبوغًا، وقد كتب «فينيلون» ما كتبه إتمامًا لواجبات مهنته، ولم يقصد به إلى الأدب ولم يكتبه لوجه الفن. وينبغي أن نذكر أن أكثر نوابغ الفكر كانوا في ذلك العصر يتجهون إلى خدمة الكنيسة والدين؛ لأن الكنيسة كانت في أوج عظمتها، فكان طبيعيًّا أن تجد رؤساء الحكومات من الكرادلة، وأن تجد من رجال الدين على اختلاف طبقاتهم من ساهم بقسطٍ موفور في الإضافة إلى ذخيرة النثر والشعر، حدث ذلك في فرنسا كما حدث شبيه له في إيطاليا من قبلها، فرأينا المصوِّرين يرتدون ثياب الرهبان، وما أشبه الذي حدث في أوروبا إذ ذاك بالذي رأيناه في مصر في تاريخها الحديث؛ إذ خرج من رجال الأزهر بعض زعماء السياسة وقادة الفكر.

حفزت «فينيلون» إلى ما كتب حوافزُ الدين، ولكن سرعان ما ينسى العالم للأديب والفنان حوافزه الدينية ولا يذكره إلا بما خلَّد من آياتٍ باقيات، فقد دوَّن «فينيلون» في

كتابه «حِكَمُ القديسين» عقيدته بوجوب أن يفنى الإنسان في الله، وأن ينظر إلى المسيح مخلِّصًا للإنسانية جملةً واحدة، لا مخلِّصًا لهذا الفرد الآثم أو ذاك، فهاجم عقيدته هذه «بوسويه» كما أنكرتها عليه كنيسةُ روما، ولكن ذهبتْ على مرِّ الزمان حرارة الخلاف الديني بين هذين القسيسَين، وبقيت لنا آثارهما حيَّةً في عالم الأدب.

لقد أحبَّ «فينيلون» إخوانه من بني الإنسان قاطبة، فتراه في قصةٍ رمزية اسمها «تِلِماك»[٧٦] يصوِّر بخياله دولةً فُضلى يعيش فيها الناس على أسس من الحرية والإخاء، فسبق بخياله أحلام الكتَّاب في القرن الثامن عشر.

(٣-٦) مدام دي سفنييه Mme de Svigny (١٦٢٦–١٦٩٦م)

ولعب النساء دورًا عظيمًا في السياسة والأدب إبان «القرن العظيم» في تاريخ الأدب الفرنسي، وأشرفت عُظْميات السيدات على كثيرٍ من «صالونات» الأدب فأثَّرن بذلك في الحركة الأدبية أعمق الأثر، فضلًا عما أنتجه بعضهن من آثار.

ومن أكثر هؤلاء فتنة وأشدهن سحرًا بما كتبت «مدام دي سفنييه» وهي بين كاتبات الرسائل في الطليعة الأولى، وقد كان غَشِيَ بواكر سنيها الغمُّ وخيبة الرجاء، ولكنها امتازت بقلبٍ قوي ورأسٍ رزين، فاحتملت أحزانها في جَلَدٍ محمود ونفسٍ راضية، وما رسائلها تلك سوى ثرثرة امرأة عَلَتْ ثقافتها فتركت لقلمها العنان يجول في شئون الحياة اليومية، ويمسُّ أحيانًا شئون الدولة وفنون الأدب، لكنها لم ترسل القلم وعيناها مغمضتان، بل كانت حذرة فيما تكتب، تمحص موضوعها وتتأنق في أسلوبها، على نحو ما تعنى سيدة باختيار ثوبها مادةً وزخرفًا. وتشفُّ رسائلها عن كثيرٍ من حياة عصرها وما كان يدور بين الطبقات العالية، وهي على ثرثرتها تدل على عقلٍ راجحٍ، وفكرٍ واضحٍ، وخلقٍ متين.

(٣-٧) مدام دي مانتنون Mme de Maintenon (١٦٣٥–١٧١٩م)

وظهرت سيدةٌ أخرى وهبها الله قدرةً بالغة في التعبير عما يجول بنفسها، وهي «مدام دي مانتنون» التي ارتفعت من غمار الناس، فأصبحت زوجة للملك لويس الرابع عشر،

[٧٦] Télémaque.

ولم يعلن زواج الملك منها في صورةٍ رسمية، لكن أحدًا لم يجهله من أهل البلاد جميعًا، ولبثت «مدام دي مانتنون» ثلاثين عامًا تتمتع بحياة الملكة وتشقى بسيئاتها، كانت خلالها تُصرِّف بعض شئون زوجها تصريفًا يشهد لها بالإدراك السليم، ورسائلها من أهم ما يكشف عن أسرار عصرها من الوثائق السياسية والاجتماعية، وقد كتبت عن تعليم البنات كتابةً فيها حسن الفهم وصدق الحكم.

(٣-٨) مدام دي لافييت Mme de La Fayette (١٦٣٤–١٦٩٣م)

لم تقصد «مدام دي سفنييه» و«مدام دي مانتنون» أن تكونا صاحبتَي فنٍّ أدبي، لكن انتهى بهما النبوغ الفطري — على غير تدبيرٍ منهما — إلى مزاملة قادة الأدباء، ثم ظهرت كاتبةٌ ثالثة، أقل منهما قدرًا، لكنها تمتاز بأنها قصدت إلى فنها عامدة، وهي «مدام دي لافييت» التي قد تكون قصتها «أميرة كليف»[٧٧] أول قصةٍ صادقة كتبتها امرأة، بل إنها لتعدُّ بين من أحدثوا ثورةً وانقلابًا في فن القصة، إذ استبدلت بالمغامرات الصبيانية الشاطحة بخيالها، مواقفَ بسيطةً طبيعية، كما استبدلت بالأسلوب الضخم المتكلف لغة الحياة اليومية، فالقصة الفرنسية التي تطورت فيما بعدُ مدينة لها برزانة الحكم وصدق التصوير.

اختارت الكاتبة لقصتها «أميرة كليف» القصيرة البسيطة الأخَّاذة، بلاط الملك هنري الثاني، ولو أنها تأثرت في تصوير الجو التاريخي للقصة بما شاهدته في قصر لويس الرابع عشر. وبطلة القصة امرأة لبثت أعوامًا طويلة زوجةً لأمير تجلُّه ولا تحبُّه، حتى هامت حبًّا برجلٍ آخر بغتة هو دوق نامور، شاءت لها المصادفة أن تلاقيه في ليلةٍ راقصة، وغلب الواجب الزوجي المرأة الوفية، لكنها خشيت أن يقهرها هذا الحب الجديد، فقررت أن تدلي بالنبأ لزوجها ليكون لها ذلك بمثابة الوقاية من نزوات نفسها، وكان أن قصَّت على الأمير قصة حبها الجديد، فأكبر فيها الأمير الزوج هذه الصراحة وهذا الوفاء، لكن الغيرة أخذت تأكل قلبه، حتى أرهقته العلة ومات، فاعتقدت الزوجة أنها السبب في وفاة زوجها، ولذلك رفضت الزواج من حبيبها الدوق وانتبذت مكانًا معزولًا قصيًّا في أحد الأديرة.

---

[٧٧] Princesse de Cléves.

تلك هي خلاصة القصة، وهي كما ترى «أرستقراطية» الجو، لكنها تمسُّ المشاعر الإنسانية الصادقة. وقد دلت الكاتبة على بصيرةٍ نافذة ولمسةٍ فنيةٍ بارعة في تصويرها لأشخاص القصة. ولأول مرة في تاريخ القصة نرى التحليل النفسي ينصبُّ على الحياة اليومية المألوفة، ولا يتبدد سُدًى في موضوعاتٍ بعيدة عن الواقع، ولهذا كله عُدَّتْ قصة «أميرة كليف» بداية لطورٍ في القصة جديد.

وما دمنا قد مسسنا موضوع القصة فحقيقٌ بنا أن نختم لك فصل النثر بكلمةٍ موجزةٍ عن القصة في الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، فالقصة في الشطر الأعظم من ذلك القرن كانت صنيعة أهل الطبقة الرفيعة، ولما كانت تصوِّر أخلاقهم وتعبر عن عواطفهم، فقد جرى العرف أن تسمى تلك القصة «بالقصة الأرستقراطية»، وقد كانت هذه «القصة الأرستقراطية» في أولى مراحلها «قصةً ريفية» بالمعنى الذي فهمناه من الأدب الريفي في مواضعَ متعددة مما سلف.[٧٨]

كان المراد بالأدب الريفي في أول نشأته أن يصف الحياة الريفية الساذجة كما هي، لكنه تطور، فأصبحت القصيدة أو الرواية التمثيلية أو القصة التي نصفها بأنها «ريفية» لا تَعْنِي وَصْفَ الحياة الساذجة في الريف وصفًا حقيقيًّا، ولكنها قد تصف أفرادًا من الطبقة الراقية في مشاعرهم وأحاديثهم، وتخلع عليهم جوًّا ريفيًّا مصطنعًا.

وأول قصة «ريفية» ظهرت في الأدب الفرنسي — وهي في الوقت نفسه خير ما يمثل هذا اللون من ضروب القصة في الأدب الفرنسي — هي قصة «أَسْتِرِي»[٧٩] لكاتبها «دِرْفيه»[٨٠] (١٥٦٨–١٦٢٥م)، ولست تجد فيها رعاة وراعيات يتعهدون قطعان الغنم كما كان المفروض في الأدب الريفي الرَّعويِّ في أول نشأته، بل ترى سيداتٍ وسادة جعلهم الكاتب في قصته راعياتٍ ورعاةً ليعيشوا في جوٍّ بعيدٍ عن حضارة الدور والقصور. والقصة تروي حب رجل وامرأة من هذا الطراز المدني المتحضر، خلع عليهما الكاتب

---

[٧٨] راجع نشأة الأدب الريفي على يدي ثيوقريطس — من أدباء الإسكندرية — في الجزء الأول من هذا الكتاب.

[٧٩] Astrée.

[٨٠] D'Urfé.

ثياب الرعاة ووضعهما في وسطٍ ريفي، هما «سِيلادُون»[٨١] و«أَسْتري» اللذان فرقت بينهما الغيرة وسوء التفاهم، لكنهما تلاقيا بعد كثيرٍ من المغامرات والمشاق.

لبثت «القصة الريفية» شائعةً في الأدب الفرنسي، يُقْبل عليها القراء في شغفٍ ويحبِّذها جهابذة النقد مثل بوالو، ثم حلَّت محلها «قصة المغامرة» وأهم فارق بين النوعَين هو كما وصفه «بوالو» أن يختار كاتب القصة الريفية «رعاةً لا يشغلهم إلا اكتساب قلوب حبيباتهم»، أما كاتب قصة المغامرة فيختار لهذا العمل «أمراء وملوكًا، بل مشاهير القادة القدماء». وأول من كتب قصة مغامرة هو «جومبرفيل»[٨٢] (١٦٠٠–١٦٧٤م) الذي كان بين أول من انتخبوا للمجمع الفرنسي، وهو يروي في قصته «بولكساندر»[٨٣] مغامرات ملك جزائر كناري في سبيل «الملكة أَلْسِدْيان» التي أخذ يجوب في إثرها أقطار الأرض، وجاء بعده «جوتييه دي كوست»[٨٤] (١٦١٠–١٦٦٣م) الذي يطلق عليه لغزارة إنتاجه وخصب قريحته «ديماس الأب للقرن السابع عشر»، والذي خَلَّف للأدب ثلاث قصصٍ جميلة صبغها بصبغةٍ تاريخيةٍ، هي «كليوبطره» و«كاسندرا» و«فاراموند»،[٨٥] وجاءت بعدئذٍ كاتبة للقصة مبدعة هي «مادلين دي سكيدري»[٨٦] (١٦٠٧–١٧٠١م) التي أخرجت بمعاونة أخيها «جورج» قصة «إبراهيم أو الباشا العظيم»[٨٧] و«كورش العظيم»[٨٨] و«سليلي».[٨٩]

هذان الضربان من القصة: «القصة الريفية» و«قصة المغامرة» يُعدَّان فرعَين لما يسمى بالقصة الأرستقراطية؛ لأنهما يُعْنَيَان بأشخاصٍ من الطبقة العالية، وهما يتميزان بطابعَين أساسيَّين؛ الأول: ضخامة حجم القصة إلى حدٍّ يعجب له القارئ الحديث، فقصة «أَسْتري» — مثلًا — تقع في خمسة آلاف وخمسمائة صفحة، و«بولكساندر» في

[٨١] Céladon.

[٨٢] Marin Le Roy de Gomberville.

[٨٣] Polexandre.

[٨٤] Gautier de Costes.

[٨٥] Faramond.

[٨٦] Madeleine de Scudéry.

[٨٧] Ibrahim, ou l’Illustre Pacha.

[٨٨] Le Grand Cyrus.

[٨٩] Clélie.

ستة آلاف، وتقع «كليوبطره» في اثني عشر جزءًا، و«كاسندرا» في عشرة أجزاء، وكذلك «كورش العظيم»، وعلَّة هذا الطول المستفيض الإطناب في الوصف، والإطالة في تحليل العواطف، ثم الاستطراد من القصة الأصلية إلى حكاياتٍ فرعية، وكلما دخل القصة شخصٌ جديد أخذ يقصُّ قصته وسيرته في تفصيلٍ وإطناب. والطابع الثاني الذي يميز هذه القصص: خيالها الجامح في غير ما هو واقع في الحياة المألوفة، ثم عدم مراعاة الصدق في الوصف، فرعاة لا يشعرون ولا يتحدثون كما يشعر ويتحدث الرعاة، ويونانٌ ورمانٌ ومصريون وفُرْسٌ يعيشون كما يعيش الطبقة الأرستقراطية في فرنسا في القرن السابع عشر، فأنت في رواية «إبراهيم» في تركيا، وفي «سليلي» في روما، وفي «كاسندرا» في فارس حين كان يحكمها دارا، وفي «كليوبطره» في مصر، لكنك مع ذلك لا ترى في كل هذه القصص إلا جو القصر الملكي في فرنسا، ولا تسمع إلا أحاديث كالتي تجري على شفاه رواد «الصالونات» الأدبية في ذلك العصر.

فكان من الطبيعي أن تنشأ في القصة حركةٌ جديدة ترمي إلى مراعاة الصدق في التصوير، فهذا «شارل سورِلْ»[٩٠] (١٥٩٩–١٦٧٤م) يخرج قصةً ريفيةً تهكمية يسميها «الراعي المسرف»[٩١] يقصُّ فيها سيرة طالب يدعى «ليسيس»[٩٢] أخذ يدمن مطالعة «أستري» حتى ملكت عليه لبه، فصمم أن يعيش عيش الرعاة في سبيل الحب. وأخذ يقلد «سيلادون» — بطل قصة «أستري» — في دقائق سلوكه وطريقة حديثه، وهنا مصدر التهكم بالقصة الريفية كما عُرفت وكما تمثلها قصة «أستري». ولعلك تدرك الشبه بين هذا الأسلوب وما رأيته في قصة «دون كيشوت» الذي ظل يقرأ أدب الفروسية، حتى أصبح هو نفسه فارسًا يُقلِّد فرسان العصور الوسطى في مغامراتهم، فلا شك في أن «سورل» متأثر في طريقته بسيرفانتيس.

ثم ظهرت قصةٌ أخرى تعمل على توطيد الحركة الجديدة التي ترمي إلى صدق الوصف في القصة، وهي «القصة المضحكة»[٩٣] لصاحبها «بول سكارون»[٩٤] (١٦١٠–١٦٦٠م) الذي كان كسيحًا مشوَّهًا عليلًا، ومع ذلك كان ذا مزاجٍ مرحٍ ضحوك، وهو في

[٩٠] Charles Sorel.

[٩١] Le Berger Extravagant.

[٩٢] Lysis.

[٩٣] Ronan Comique.

[٩٤] Paul Scarron.

قصته هذه يسخر من حب الأمراء والملوك الذي اتخذته «قصة المغامرة» موضوعًا لها، ويتلو هذه قصةٌ أخرى في الاتجاه نفسه، هي «القصة البورجوازية»[٩٥] وكاتبها «أنطون فِيرتيير»،[٩٦] وهو في هذه القصة يسخر من رجال الطبقة الوسطى الذين يحاكون الطبقة الراقية في أخلاقهم وسلوكهم، فتراه يجعل أحد أشخاص الرواية — واسمه نيكوديم — يشتغل بالمحاماة أثناء النهار، ومحبًّا مغرمًا منازلًا أثناء الليل. ويحب «نيكوديم» هذا فتاة تسمى «جافوت» وهي ساذجة تنظر إلى الأمور نظرة الفطرة السليمة العملية، فيخاطبها حبيبها بعبارةٍ مزخرفةٍ منمقة ليناجيها الغرام كما يفعل أرباب الصالونات، فلا تجيبه إلا بقولها «لا أفهم ما تقول!» ويستصحب نيكوديم حبيبته «جافوت» إلى «صالون» فتكون هناك موضع سخرية وضحك لما تُبديه من جهلٍ فاضحٍ بالأدب.

وأخيرًا جاءت مدام دي لافييت بقصة «أميرة كليف» فحددت بها المذهب الواقعي الجديد في القصة تحديدًا واضحًا.

[٩٥] Roman Bourgebis.

[٩٦] Antoine Furetière.

القسم الثاني

في الأدب الغربي في القرن الثامن عشر والأدب الشرقي من سقوط بغداد إلى مبدأ القرن التاسع عشر

مقدمة

وهذا هو القسم الثاني من الجزء الثاني، عرضنا فيه للأدب الفرنسي والإنجليزي والألماني في القرن الثامن عشر.

وألقينا نظرةً خاطفة على الأدب العربي من سقوط بغداد إلى أوائل القرن التاسع عشر، ولم نتوسع فيه توسعنا في غيره؛ لأنه موضوع قريب المنال لقراء العربية، أُلِّفت فيه الكتب الكثيرة مجملة ومفصَّلة، وآثرنا أن نتوسع في الأدب الأجنبي المجهول عند أكثر قراء العربية.

وقد تكفل صديقنا الدكتور عبد الوهاب عزام بكتابة الفصل الخاص بالأدب الفارسي من غزوة التتار إلى آخر الدولة الصفوية، أي إلى منتصف القرن الثاني عشر الهجري.

وبقي من فصول قصة الأدب في العالم الفصل الذي يمثل الأدب من ابتداء القرن التاسع عشر إلى اليوم، وهذا هو موضوع الجزء الثالث من هذا الكتاب.

والله المسئول أن ينفع به ويعين على إتمامه.

أحمد أمين

١٠ ذو القعدة سنة ١٣٦٤هـ

١٦ أكتوبر سنة ١٩٤٥م

الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر وهو الأدب الذي مهَّد للثورة الفرنسية

الفترة التي نطلق عليها اسم القرن الثامن عشر في تاريخ الأدب الفرنسي لا تبدأ ببداية هذا القرن ولا تنتهي بنهايته، وإنما هي فترةٌ تمتد من العام الذي شهد موت العاهل الفرنسيُّ العظيم لويس الرابع عشر (١٧١٥م) إلى العام الذي انفجر فيه بركان الثورة الفرنسية الكبرى (١٧٨٩م)، وعصور الأدب لا تفصلها الفواصل الحاسمة، بل يتداخل سابقها في لاحقها، حتى يفنى في تدرجٍ بطيء رويدًا رويدًا. وهكذا كانت الحال حين بدأ القرن الثامن عشر: بقيت آثار العصر الاتباعي السالف واضحةً ظاهرة، وبدأت بشائر المستقبل وبوادر التحول والانقلاب جلية لا يخطئها النظر، حتى شاء الله للأولى أن تزول، وللثانية أن تسود، فكنت ترى رجال الأدب في النصف الثاني من القرن الثامن عشر يؤيدون قواعد المذهب الاتباعي من الوجهة النظرية، حتى إذا ما أخذوا يكتبون وينشئون كانوا هم أنفسهم أقوى عوامل الهدم لذلك المذهب بما يكتبونه وينشئونه؛ لأن موجة الزمن عنيفةٌ جبارة، ولا بد أن تسير، فتستطيع أن تقول إن القرن الثامن عشر في فرنسا كان مرحلة انتقال بين الحكم المطلق والحكم الذاتي في السياسة، بين التقيد بأوضاع الكنيسة الكاثوليكية في روما وروح التسامح في الدين، بين المذهب الاتباعي والمذهب الابتداعي في الأدب.

وكانت التغيرات السياسية والاجتماعية في مقدمة العوامل التي انتهت بالبلاد إلى هذا التحول والانقلاب، فقد كان «القرن العظيم» عهدًا سادت فيه الحكومة المركزية المطلقة، حيث الأمر كله في يد وحدة تصرِّفه، فسار كل شيء في ذلك العصر على وتيرةٍ مطردةٍ متسقة كأنها النظام، وظهر القوم في طاعة كأنها استقرار النفس ورضاها،

وجاء القرن الثامن عشر، فكان عهد قلقلة واضطرابٍ في أمور الدولة وفي نفوس الناس على السواء، فلئن أنتج النظام السياسي في القرن السابع عشر وحدةً في الأدب بأن ساد المذهب الاتباعي كما رأينا، فقد أنتج اضطراب القرن الثامن عشر تفكُّكًا لتلك الوحدة، وانحلالًا لذلك المذهب. وقد بدأ التدهور السياسي منذ أواخر عهد لويس الرابع عشر، ثم تولى البلاد بعده وصيٌّ كان داعية للفساد الخلقي بفساده، ثم جاء لويس الخامس عشر، فكان فاجرًا عربيدًا في غير حياءٍ ولا خجل، وبذلك وصم الملكية بوصمة العار، وأعقبه حفيده الضعيف المسكين المنكود؛ وهكذا ساءت الحكومة في البلاد، وأصابها الوهن أعوامًا طوالًا، فماذا ينشأ عن هذا في أنفس الناس غير التذمُّر والتبرُّم؟ ثم إلى أي شيءٍ ينتهي الشعب الساخط المتذمِّر إن لم ينتهِ إلى ثورةٍ كبرى تكتسح أمامها كل شيء؟

وتريد الأيام أن تتآمر العوامل وتتحد؛ لتنتهي إلى نتيجةٍ بعينها، فلئن كان الحكم السيئ قد أدى إلى قلقٍ في النفوس، فقد زادت من ذلك القلق النفسي روح التشكك التي نشأت عن ازدهار العلوم ورقيِّها، كما زاد منه موقف الكنيسة التي كانت فيما سبق حصنًا قويًّا يعمل على الحكم المطلق في شئون الدين، كما كانت الملكية تعمل عليه في أمور الدولة، لكن شاء التعصب الأعمى لرجال الكنيسة أن يقفوا في وجه الرقي والتقدم مع ما أصابهم من تحللٍ خلقيٍّ بغيض، فكان أن نفر الناس منهم، ونظروا إليهم بعين الشك والريبة، ومن هنا رأيت التشكك في أواخر القرن الثامن عشر سمةً بارزةً في رجال الفكر إذ ذاك، فجاء هذا التشكك العقلي في سلامة الأوضاع العتيقة عاملًا آخر أدى إلى الثورة عليها وتحطيمها، فلم يَعُدْ لشيءٍ قداسةٌ في أعين الناس، وأخذوا يسألون عن كل شيء، ويَتَحَدَّوْن كل سلطة، ورفضوا أن يكون للعهد الماضي سلطان على حياتهم الحاضرة.

قلنا إن انحلال السلطة السياسية في فرنسا بدأت بوادره في أواخر عهد لويس الرابع عشر نفسه، ولم يَعُدْ للقصر تلك الكلمة العليا التي كان يفرضها على الثقافة في البلاد، وانتقل الحكم في ذلك من فرساي إلى الشعب في باريس، فمن علائم هذا التحول عودة «الصالونات» الأدبية إلى الظهور بعد أن طمسها قصر فرساي حينًا من الدهر؟ لكن تلك «الصالونات» لم تعد — على نحو ما كانت في العهد السابق — تَنْصرف بجهدها إلى تحديد الأوضاع الملائمة في دنيا الحب والغزل والبِدْع، بل أصبحت مراكزَ فلسفية يؤمها قادة الفكر ليكون أهم ما يتحدثون فيه شئون العلم والسياسة والاجتماع، ونشأ إلى جانب «الصالونات» رأيٌ عام ما لبث أن أصبح أقوى عوامل التوجيه في مجرى الحياة الفرنسية، وبات تطور الأدب في فرنسا في القرن الثامن عشر مرهونًا بالحالة الاجتماعية

للطبقة الوسطى، لما أصابته التجارة والصناعة من رقيٍّ بعيد؛ ذلك لأن هذا التحول الاقتصادي كان من شأنه أن تثري طبقات الشعب العاملة، وأن تزداد قوتها في السياسة ازديادًا مطَّردًا، وأن تُكوِّن الجمهور القارئ الذي يتجه إليه الأدباء حين يكتبون.

وأُضيفَ إلى هذه العوامل السياسية والاجتماعية عاملٌ جديد كان له في الأدب الخالص أكبر الأثر، ونعني به تيارًا أدبيًّا أخذ يتدفق من إنجلترا إلى فرنسا فيفعل فعله في أدبائها، وهذه حقيقةٌ تستوقف النظر؛ لأن أنصار الاتِّباع في فرنسا إبَّان القرن السابع عشر أغمضوا عيونهم عن الأدب الإنجليزي، بل جهلوه جهلًا كاد أن يكون تامًّا، فشيخ النقد الأدبي في فرنسا في ذلك العهد — بوالو — مثلًا — لم يكن يدري شيئًا عن «الفردوس المفقود» لِملْتُنْ، فكتب عن فن الملحمة، ولكنه لم يذكر شيئًا عن أعظم ملاحم العصر الحديث، وعني بأدب السخرية والهجاء، ولكنه لم يعلم شيئًا عن شيخ الهجاء في الأدب الإنجليزي «جون دريدن»! أما في القرن الثامن عشر فقد انعكس الوضع، وأخذ الفكر الإنجليزي والأدب الإنجليزي يشقان طريقهما إلى فرنسا. فكان من أثرهما أن تحطمت قواعد الاتِّباع في الأدب، وأن ذاعت في رجال الفكر من الفرنسيين مبادئ الحرية والتسامح الديني، وحقوق الأفراد، واحترام الصناعة والتجارة.

وظاهرةٌ أخرى في الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر جديرة بالذكر، وهي أنه اتُّخِذ وسيلة لتحقيق أغراضٍ عملية، فلم يعد الأدب أدبًا خالصًا مقصودًا لذاته، بل أصبح أداة لنقل الأفكار إلى جمهور القراء، أو بعبارةٍ أخرى أصبح أدب القرن الثامن عشر في فرنسا «أدبًا تطبيقيًّا» لا «أدبًا بحتًا» — إن صح لنا أن نستخدم ما يقال في الرياضة والعلوم عند قسمتها إلى ما هو «بَحْتٌ» وما هو «تطبيقي»؛ فالقطعة الأدبية باتت تُقَوَّمُ بمحصولها الفكري لا بجمالها الفني، وانظر في آيات ذلك العصر، تجدها لا تدل على الخيال المبتكر المبتدع، بل هي عبارة عن رسائلَ سياسية، مثل «روح القوانين» لمونتسكيو، و«العقد الاجتماعي» لروسو، أو رسائل في التربية مثل «إميل» لروسو، أو أبحاث في العلوم والتاريخ وما إلى ذلك. بل إن الشعر والمسرحية اتُّخذت كذلك وسائل لغايات، فأصبح الأدب كله أدوات للدعاية السياسية على أيدي «الفلاسفة» — كما كان يُسَمَّى رجال الفكر في الحركة الثقافية الجديدة — يحاربون بها النظم القائمة في الكنيسة والدولة معًا، وينشرون بها آراءهم الجديدة في الدين والسياسة، فلا غرابة إن قلنا — بعد ذلك كله — إن أدب القرن الثامن عشر هو الذي مَهَّدَ للثورة الفرنسية.

(١) النثر

(١-١) مونتسكيو Montesquieu (١٦٨٩–١٧٥٥م)

ولد قريبًا من بوردو، من أسرة اشتهر أبناؤها في القضاء والقانون، ولهذا اشتغل بالقانون جريًا على سُنَّة أهله، وأصبح مستشارًا في محكمة بوردو وهو في عامه الخامس والعشرين، ثم أعقب عمه في رئاسته بعد ذلك بعامَين، ولكنه كان قد درس «نيوتن»، وانهمك في المطالعة العلمية، وانتخب عضوًا في المجمع الفرنسي، ولم يكد يتم انتخابه هذا حتى أنفق ثلاثة أعوام يرتحل في أنحاء أوروبا باحثًا في الأحوال الاجتماعية والنظم السياسية لكل دولة حلٌّ في أرضها، وقضى نصف هذه المدة في إنجلترا وحدها، حيث انصرف بكل مجهوده إلى دراسة «لوك» ودرس مبادئ الدستور الإنجليزي، ثم عاد إلى بلاده ينشئ ويكتب.

كان مونتسكيو في كتابته مصلحًا ينشد الحرية لقومه، لكنه لم يكن في إصلاحه المنشود حالمًا كما كان «روسو»، بل لم يكن ثائرًا يريد هدم النظام القائم وكفى، إنما كان أرستقراطيًّا محافظًا لا تدفعه النزعة إلى الإصلاح إلى أن ينكر على طبقةٍ حقوقها وامتيازاتها، وكان مما كتبه مونتسكيو كتابه في التاريخ «تأملات في أسباب مجد الرومان وانحلالهم».[١] ولا شك أنه قد طالع قبل أن يكتب مؤلفه كتاب «جِبُنْ»[٢] — المؤرخ الإنجليزي المشهور — المعروف عن «تدهور الإمبراطورية الرومانية وسقوطها»، وكان «جِبُنْ» متأثرًا بالثقافة الفرنسية، كما تأثر مونتسكيو بالثقافة الإنجليزية، لكن مونتسكيو في كتابته للتاريخ قد زلَّ في خطأٍ فاحش، وذاك أنه لم يتريَّث عند تعميمه الأحكام. بل تراه يقفز من أمثلةٍ جزئيةٍ قليلة إلى القانون العام في غير روية العالم الحذر، فأنت تطالعه وتأخذ عليه هذا المأخذ، لكنك — مع هذا — يستحيل أن تفرَّ من فتنة حديثه، فهو يمتاز بما يحدثه في نفس قارئه من لذةٍ ومتاع، وأسلوبه متدفِّع متحدِّر يتعرج به هنا وهناك، فيبسط لك شتى الآراء والأفكار.

وله كذلك كتاب «روح القوانين»[٣] الذي وضع به أساس البحث المقارن في الحكومات والتشريع، وفيه يبحث الأخلاق والعادات في الأمم القديمة والحديثة على السواء.

---

[١] Considérations sur les Causes de la Grandeur des Romains et de leur Décadence.

[٢] Gibbon The Decline and Fall of The Roman: Empire.

[٣] Esprit des Lois.

على أن أهم ما يعنينا من إنتاجه الأدبي كتابه «خطابات فارسية»،[٤] الذي يسخر فيه من أباطيل الكنيسة والدولة والمجتمع والأدب السائد، وفكرة هذا الكتاب أنه يتخيل رجلَين من بلاد الفرس لهما قسطٌ موفور من الثقافة والمال، هما: «ريكا» و«أزبك»،[٥] أخذ هذان السيدان الفارسيان يضربان في أرجاء أوروبا، حتى انتهى بهما المطاف إلى باريس وشاهدا الحياة فيها. فاستوقفت أنظارهما بغرابتها، وطفقا يتبادلان الرأي فيما يشاهدان، ثم يسجِّلان ما يلاحظان لينقلاه إلى أصدقائهما في فارس، وكانت تأتي الرسائل في ذلك الحين إلى «أزبك» تنبئه أن مؤامرة تجري في «حريمه»، وإنما أدخل الكاتب هذا العنصر في «خطاباته» ليشبع في قرائه رغبةً شديدة في مطالعة مثل هذه الأنباء عن النساء، حتى يكفل لنفسه متابعتهم لقراءة «خطاباته» بما فيها من نقد للحياة الفرنسية نفسها، وليس الناقد هنا رجلًا تعوَّد ما أَلِفَ من أوضاعٍ سياسية واجتماعية فأفقدته العادة رهافة حسه، بل النقد صادر عن سيدَين مثقفَين غريبَين عن البلاد، لا يعميهما الغرض والهوى، وبهذا استطاع مونتسكيو أن يلقي ضوءًا ساطعًا على مفاسد عهد الوصاية، الذي أعقب عصر لويس الرابع عشر، فبيَّن مفاسد السياسة، وانحلال المجتمع والنفاق في الدين.

(١-٢) فولتير Voltaire (١٦٩٤–١٧٧٨م)

لقد قيل إنه لو كان القرن السابع عشر عصر لويس الرابع عشر، فإن القرن الثامن عشر هو عصر فولتير، وهذا حق لا ريب فيه، فلن تجد رجلًا يصوِّر ذلك العهد خيرًا من فولتير؛ ففي القرن الثامن عشر نشأت الطبقة الوسطى، وزاد ثراؤها، وكان فولتير «بورجوازيًّا» ثريًّا، وفي القرن الثامن عشر ازدهرت العلوم الطبيعية التي تسلك أسلوب البحث الجديد، وكان فولتير من هواة العلم يلتمسه أينما وجد إليه السبيل، وفي القرن الثامن عشر استهدف بناء المجتمع بكل ما فيه من نظمٍ دينية وملكية وأرستقراطية للتغيير والتحوير، وكان فولتير في هذا الإصلاح رائدًا وإمامًا، فكأنما كان فولتير لعصره بوقًا يعبر عما يضطرب فيه من مذاهب وآراء، فبات على وجه الدهر وثيقة نطالع فيها نوازع ذاك الزمان.

---

[٤] Lettres Persanes.

[٥] Rica, usbek.

في عام ١٦٩٤م ولد لأسرة في باريس طفلٌ نحيلٌ ضئيل، أسماه أبواه، إذ عَمَّداه «فرانسوا ماري أَرُويه»،[٦] ولكنه أطلق على نفسه فيما بعدُ اسم فولتير، وقد كان له من هزال جسمه ما أكسبه مزاجًا حادًّا عنيفًا، وعلَّةً لا تنقطع أسبابها، حتى نيف عمره على الثمانين وهو يشكو شكايةً متصلة من ضعفه الذي يشرف به على الهلاك، ولكن هذه العلة الملازمة لم تَحُلْ بينه وبين العمل الذي لا ينقطع، والعراك الذي لا يهدأ، والكتابة المتصلة، والسخرية بعباد الله.

أراد له أبوه أن يكون محاميًا، ولكن فولتير الشاب طمع في المناصب السياسية، فاتصل ببعض العِلْية، ووفق إلى السفر إلى هولندا تابعًا للسفير الفرنسي، ولكنه ما لبث أن أثار السخط بسلوكه، من ذلك محاولته الفرار بفتاة أحبها، فأعيد إلى فرنسا حيث الحكومة ضعيفةٌ مستبدة، فحمل فولتير القلم وملأ الدنيا بالرسائل والأناشيد، مع أنه يعيش في زمن تكفي فيه الإشارة من نبيل ليزجَّ في السجن بمن يشاء، فما هي إلا أن أَلْفى فولتير نفسه محكومًا عليه بسنة يقضيها بين جدران الباستيل، فكان ذلك درسًا قاسيًا حفزه إلى التفكير الجاد العميق في أخطاء الحكومة المستبدة، مع أنه عومل في سجنه برفقٍ ولين، وتُركت له الحرية يعمل ما يشاء، فانصرف إلى كتابة القصائد والمآسي فأنجز كثيرًا من ملحمة أخرجها فيما بعدُ، وهي ملحمة «هنرياد»،[٧] حتى إذا ما خرج إلى الحياة الطليقة مُثِّلت له رواية «أوديب»،[٨] فلقيت نجاحًا عظيمًا، وشاع اسمه بين الناس.

والشهرة في سن الثلاثين متعة، استمتع بها فولتير، وعاش بفضلها بين العظماء، حتى لكأنه يعيش في حلم أذهله عن الدنيا الواقعة من حوله، ولكن حادثًا وقع إذا ذاك أيقظه من ذلك الحلم البديع، وألقى به في مسالكَ وعرةٍ شائكة، وذلك أن نبيلًا استشاط منه غضبًا، فأوحى إلى خدمه أن يوسعوه ضربًا وتعذيبًا، ففزع فولتير إلى العدالة أن تقتصَّ له من الأثيم المعتدي، ولكن هيهات! أيشكو نبيلًا جليلًا فردٌ من الشعب؟ وسارعت أسرة النبيل فقذفت بهذا الذي اجترأ عليها بالشكاية في ظلمات الباستيل، فلما قضى عهد السجن وأطلق سراحه، أقسم ليؤججنَّها حربًا شعواء على المجتمع الذي احتمل مثل هذا الظلم الشنيع.

[٦] François marie Arouet.

[٧] Henriade.

[٨] Œdipe.

ها هنا ولد فولتير مولدًا جديدًا، فقد سافر إذ ذاك إلى إنجلترا، ولم يكد يستقر به المقام هنالك حتى صادفه ما ازداد به فكره ثورةً وانقلابًا. فقد شاهد أن أبناء الطبقة الوسطى من الإنجليز لهم أن يطمحوا إلى أرفع المناصب، ورأى بعينَي رأسه في تلك البلاد كيف يمكن للحرية والنظام أن يستقيما جنبًا إلى جنب، وأن الإيمان الديني السليم والفلسفة الحرة الطليقة يمكن أن يقوما في غير تشاحن ولا عداء، شهد المذاهب الدينية الكثيرة تختلف وتصطرع، فتعلَّم الشك، وطالع «جون لوك» فتعلم الفلسفة وقرأ «سوِفْت» فاتخذ طريقته الساخرة نموذجًا يحتذيه، ودرس «نيوتن» فعرف مذهبًا علميًّا جديدًا، وقابل في إنجلترا فريقًا من أعلام أدبائها: «بوب» و«سوفت» و«تومْسُنْ»، وتعلم الإنجليزية قراءةً وكتابةً وحديثًا، فأتقن مطالعة جزءٍ كبير من الأدب الإنجليزي، إذ قرأ «شيكسبير» و«مِلْتُنْ» و«دريدن». حقًّا لقد علمته مرارة السجن في الباستيل أن يتمنى للناس مجتمعًا جديدًا، ثم بينت له زيارته لإنجلترا كيف يمكن لهذا المجتمع الجديد أن يكون.

عاد إلى فرنسا، وسرعان ما أعاد لنفسه الشهرة والثراء، فقد جاء هذه المرة إلى أرض الوطن، وقد تغيَّر وجه الدنيا في رأيه، فأخذ يكتب بقلمٍ من نار كتابه «رسائل فلسفية» أو «رسائل عن الإنجليز»،[٩] وقد أراد حين يبسط لقومه النظم الإنجليزية أن يحفزهم إلى إعادة النظر في أفكارهم السياسية والدينية، وبهذا وضع الأساس لمذهبه الجديد، على نحوٍ غير مباشر، وهذا المذهب الجديد يتلخَّص في كلمةٍ واحدة: «الحرية»، فضلًا عن أنه أبان في هذا الكتاب أهمية التجارة وقيمة العلم، فكان هذا الكتاب وحده كفيلًا أن يضعه موضع الزعامة في الطبقة الوسطى فيما نشب بينها وبين الطبقة العليا من عراك، وأدركت الشرطة ذلك فصادرت الكتاب وأحرقته في ساحة العدل بقرارٍ من المحكمة، وكان لا بد لكاتبه — إن أراد لنفسه النجاة — أن يلوذ بالفرار، فاحتمى بصديقته المعجبة به «المركيزة دي شاتليه»،[١٠] وأقام في كنفها ستة عشر عامًا، درست معه خلالها علوم الفلك والميكانيكا والكيمياء، كما درست عليه التاريخ بصفةٍ خاصة، ومن أجلها كتب فولتير في التاريخ كتاب «حياة شارل الثاني عشر»[١١] وغيره من كتب التاريخ، وقد

[٩] Lettres les Anglais أو Lettres Philosophiques.

[١٠] Mme du Châtelet.

[١١] Histoire de Charles XII.

أرادت «مدام دي شاتليه» — كبعض النساء اللائي أحببن عظماء الرجال — أن يعترف العالم ببطلها، فحاولت أن توفِّق بينه وبين البلاط، وأصابت التوفيق فيما حاولت، كما وفِّقت في ضمه إلى المجمع الفرنسي، ثم أراد الله لفولتير أن يحرم هذا الوكر الهادئ، إذ هامت «مدام دي شاتليه» حبًّا بشابٍّ جميلٍ أذكى فيها العاطفة، وما هي إلا أن جاءتها المنية وهي تضع ثمرة ذلك الحب، فحزن فولتير على فقدها حزنًا شديدًا عميقًا.

عندئذٍ أوى فولتير إلى فردريك الثاني ملك بروسيا، وقد كان بينهما تبادل الرسائل الودية، وكان فولتير يتمنى للإنسان «حكيمًا حاكمًا»، أو مستبدًّا مستنيرًا، وظن أن هذه الأمنية الجميلة تتمثل في فردريك، ولكنه لم يلبث مع ذلك المستبد المستنير في مقر حكمه طويلًا، حتى تبين له أن الملوك الفلاسفة يصطنعون من وسائل الحكم ما يصطنعه الملوك الطغاة في فرنسا، فأين المفر؟ إلى سويسرا. فلعله واجد في تلك الجمهورية من الدعة والأمن ما لم يجده في أحضان الملوك، ولكنه سرعان ما صادف لونًا جديدًا من ألوان العسف البغيض، وهو ما يضطرم في نفوس الناس من تعصبٍ ممقوت، فلم يطمئن رجال الدين في سويسرا إلى مقامه بينهم، وأخذوا يتحرشون به ويثيرون الناس عليه، وإذن فلن يجد الرجل حياة آمنة في سويسرا أو فرنسا، فاتخذ لنفسه منزلَين على جانبي الحدود الفرنسية السويسرية، ليفر إلى هنا إذا عصفت به العاصفة هناك، ثم يقفز راجعًا إلى هنالك إذا دارت به الدوائر ههنا.

على هذا النحو أقام أمدًا طويلًا أتاح الفرصة لاسمه أن يسير بين الناس شُهرةً وذيوعًا، فمن عرينه ذاك الذي كمن فيه واختفى من وجه الشرطة، أخذ ينثر رسائله ومقالاته نثرًا متلاحقًا، فلا تكاد تظهر حتى تشيع في أرجاء أوروبا، وهو في هذه الرسائل يجدُّ حينًا ويسخر حينًا، وكثيرًا ما أخذ على نفسه أن يدفع عن بريء تهمةً باطلة، فاقترن اسمه بين الناس بالشجاعة الأدبية والإنسانية الرحيمة، فسمع عنه من الناس ألوفٌ لم يطالعوا ما كتب، حتى بات فولتير في أفواه الشعب أسطورة تروى.

وكان بين ما أنتجه فولتير في حياته الأدبية الخصيبة في صحبة «مدام دي شاتليه» «الدنيا كما تسير»[١٢] و«صادق»[١٣] و«ميكرومجا»،[١٤] فلما ذهب إلى بروسيا وأقام

[١٢] Le Monde Comme il va.

[١٣] Zadig.

[١٤] Micromégas.

مع فريدريك كتب «قرن لويس الرابع عشر»،[15] وانتقل من بروسيا إلى سويسرا حيث أقام قريبًا من جنيف، فكتب قصائده المشهورة «كارثة لشبونة»،[16] و«القانون الطبيعي»،[17] كما أخرج «مقالة في السلوك»،[18] وأخيرًا وهو في مستقرِّه عند الحدود الفرنسية السويسرية، أخرج عددًا من المآسي منها «تانكريد»،[19] وقصصًا قصيرة منها «كانديد»،[20] ونقدًا أدبيًّا من بينه «تعليق على كورني»،[21] وتاريخًا مثل كتابه «تاريخ الروسيا في عهد بطرس الأكبر»،[22] وكتابه «تاريخ محكمة باريس»،[23] وفلسفةً منها «رسالة في التسامح»،[24] و«قاموس فلسفي».[25]

إن مؤلفات فولتير تؤلف مكتبةً كاملة، فهي تبلغ عددًا يُربي على مائتين وستين مؤلفًا — منها الطويل ومنها القصير — فيها ملحمة، وفيها قصائدُ تهذيبية، وفيها ضروبٌ مختلفة من الشعر، وفيها مآسٍ وملاهٍ وتاريخ وسِيَر، وفيها أبحاثٌ علمية ورسائلُ دينية ومقالاتٌ فلسفية، وفيها قصص ونقد، أضف إلى ذلك كله أنه كان دائم المراسلة مع أصدقائه العديدين، حتى بلغ ما كتبه من رسائل أكثر من عشرة آلاف! فانظر إلى هذه الخصوبة النادرة التي لم تمضِ بغير أثرٍ سيئ، فقد اقتضته أن يبعثر قواه بعثرةً لم تمكنه أن يكون أديبًا من الصف الأول في إنتاجه! فلم ينتج شيئًا نستطيع أن نضعه في الطراز الممتاز من نوعه.

وسنرجئ فولتير الكاتب المسرحي، وفولتير الشاعر، إلى أجزاءٍ أخرى تالية. أما في هذا الجزء الذي خصصناه للنثر الفرنسي، فلا يسعنا أن نقول عن أسلوبه، إلا أنه المثل

[15] Siècle de Louis XIV.

[16] Le Désastre de Lisbonne.

[17] La Loi naturelle.

[18] Essai sur les Mœurs.

[19] Tancrède.

[20] Candide.

[21] Commentaire sur Corneille.

[22] Histoire de la Russie Sous Pierre le Grand.

[23] Histoire du Parlement de Paris.

[24] Traité sur la Tolérance.

[25] Dictionnaire Philosophique.

الأعلى الذي يطمح إليه كل من حمل القلم؛ فهو أسلوبٌ زاخر بالصور، ولكنه واضح، قويٌّ نفَّاذ إلى القلوب، لكنه سهلٌ سلس، تراه دائمًا كأنما لم تمسسه يد الفنان إلا مسًّا رفيقًا، لكنه مع ذلك مترع بلفتات الذكاء الوقَّاد، فبهذا الأسلوب الموسيقي الرخيم أنشأ فولتير ما أنشأه على اختلافه وتنوُّعه. ولئن حقق له أسلوبه سائر أغراضه، فقد كان قبل كل شيءٍ أداةً طيعة مكَّنته من السخرية التي بلغت في كتابته حدًّا لم تكد تبلغه عند كاتبٍ آخر، فاستحق من أجلها في تاريخ الأدب أن يلقَّبَ «بالساخر العظيم». وممن كان يسخر فولتير؟ من كل ما نفر منه قلبه من القساوسة والملوك والطغاة والظالمين؛ فهؤلاء جميعًا أعداء لما أحب واشتهى وجاهد حياته من أجله، هم أعداء الله والحب والعطف، هم أعداء الحرية في الفكر والعمل. وجديرٌ بنا في هذا الصدد أن ننفي عن فولتير تهمة الإلحاد التي لصقت به مع أنه أنفق حياته يحارب مذاهب الملحدين من معاصريه، وبنى كنيسة نقش على جدرانها «مهداة إلى الله من فولتير.» وفي ذلك قال: «لن تجد كنيسة غير هذه أهديت إلى الله، إنما تبنى الكنائس للقديسين، أما أنا فأوثر أن أكون خادمًا للسيد على أن أكون خادمًا لأتباعه.»

وفولتير — فضلًا عن مكانته الأدبية — مؤرخ بدأ طريقةً جديدة في كتابة التاريخ، فمؤلَّفة «مقالة في السلوك» تحدد بداية طورٍ جديد في دراسة الإنسان لماضيه، وأخذ المؤرخون ينهجون منهجه، فتطور علم التاريخ بهذا تطورًا ملحوظًا، نعم تستطيع أن تأخذ على هذا المؤلَّف بعض المآخذ، فهو أحيانًا يذكر تفصيلاتٍ خاطئة، وهو كثيرًا ما يصل إلى تعميماتٍ لا عمق فيها، وتراه في بعض المواضع يتأثر بالهوى، ومع ذلك كله فهو — كما قلنا — يحدد طورًا جديدًا في كتابة التاريخ؛ لأنه ينتزع من الحوادث التاريخية فلسفةً قائمة على التطور الطبيعي، لا على تدخل قوة فوق الطبيعة، فقد كان المؤرخون قبله يعللون مجرى الحوادث بإرادةٍ عليا تُشرف عليها فتوجهها كيف شاءت. أما فولتير فلا يرى في حوادث التاريخ — بل في حوادث الكون كلها — إلا أسبابًا تعقبها مسببات، وهو أيضًا لا يجعل التاريخ سجلًّا للحروب والملوك، بل يجعله قبل كل شيء تاريخًا للمدنية الإنسانية والتقدم العقلي.

وهو في فلسفته يتابع المدرسة الإنجليزية وعلى رأسها «بيكُنْ» و«لوك»، التي تعتد بإدراك الحواس وبالتجربة في علمها بالأشياء، وفي الدين لا يعادي المسيحية في ذاتها، بل يعادي النظام الكنسي السائد في عصره؛ إذ كان هذا النظام في رأيه مقرونًا بالتعصب والقسوة والهوس، هو يعادي المذهب الكاثوليكي الروماني الذي يراه عاملًا من عوامل

الجمود التي تعوق حركة التنوير والتقدم، فهو مؤمن بالله، لكنه لا يحترم الشعائر التي تدل على نفاق، وهو كذلك لا يؤمن بالوحي، وذلك عنده لا يتنافى مع إيمانه بالله، وأما مذهبه في الأخلاق فهو المذهب النفعي الذي يجعل الفضيلة فضيلة؛ لأنها تنفع الإنسان، لا لأنها واجبٌ مجرد يجب أداؤه بغض النظر عن نتائجه، فمصلحة المجتمع هي المقياس الوحيد الذي يقاس به العمل إنْ خيرًا وإنْ شرا.

وفيما يلي موجز لقصته «كانديد» لعلها تدلُّك على شيءٍ من خصائصه:

كان شابٌّ يعيش في قصر بارون بوستفاليا، وكان بطبعه قويم الخُلُق، طيب القلب صريحًا؛ ولهذه الصفات أُطلق عليه اسم «كانديد». وقد كان خُدَّام القصر يظنون كانديد ابن أخت البارون نَجَلَتْه من جارٍ فاضلٍ لم تقبل الزواج منه؛ لأنه لا يحفظ من أسماء أجداده إلا واحدًا وسبعين اسمًا، ومحا الزمان بقية أسلافه، وليس هذا دليلًا على النسب الشريف.

وكان للبارون ابنة اسمها «كونجوند» في السابعة عشرة من عمرها، فتاةً جذابة، وكان «بانجلوس» شيخًا في قصر البارون يلقي فيه المواعظ الدينية التي اعتاد كانديد أن يصغي إليها في سذاجة سِنِّه وبساطة أخلاقه، وكانت أولى تعاليم الشيخ وأهمها «أن لا معلول في هذا العالم بغير علة، وأن هذه الدنيا خير ما يمكن خَلْقُه من الدُّنَى.» يقول بانجلوس: إن الأشياء لا يمكن أن تكون على غير ما هي عليه، فكل شيءٍ أعد لغايةٍ مقصودة، وهي بالضرورة خير غاية يمكن أن يقصد الخالق إليها، فالأنف قد أعدَّ ليحمل المنظار، ومن ثم كانت لنا مناظير، والساق قد أعدت للجورب، ومن ثم كانت لنا جوارب، والصخور أعدت لتُنْحَتَ في حصونٍ وقصور، ومن ثم كان لسيدي البارون هذا القصر الجميل، والخنزير خُلِق ليؤكل، ومن ثم كان لحم الخنزير لنا طعامًا، فلا يكفي إزاء هذا كله أن نقول إن العالم خير، بل ينبغي أن نضيف أن ليس في الإمكان أبدع مما كان.

أصغى كانديد في انتباهٍ إلى تعاليم الشيخ، وآمن بما سمع، وكان طوال إقامته بالقصر مفتونًا بابنة البارون «كونجوند»، ولكنه لم يجرؤ أن يعلن لها إعجابه بها، فقد تقابلا ذات صباح، وعَلَتْها حمرة الخجل وعَلَتْه، وحَيَّتْه بصوتٍ متقطعٍ وحيَّاها، وفي اليوم التالي تقابلا مصادفة وراء ستار. فأسقطت كونجوند منديلها والتقطه كانديد، فأمسكت الفتاة بيد الفتى، فقبَّل كانديد يدها في لهفةٍ وعاطفةٍ مشتعلة، وتقابلت منهما الشفاه وتلاقت النواظر وارتعشت الأطراف، ثم شاءت المصادفة كذلك أن يجيء البارون على مقربة من الستار، فوقعت عينه على سبب ومُسبَّبٍ من أسباب الدنيا الكثيرة ومسبباتها،

لكنه قذف بكانديد خارج القصر وركله ركلًا عنيفًا، وسقطت كونجوند في إغماءة لم تكد تفيق منها حتى صفعتها أمها البارونة على أذنها صفعةً قوية؛ وبهذا اضطرب الأمر كله في قصر كان أبدع ما يمكن لقصرٍ أن يكون.

خرج كانديد من فردوسه الأرضي طريدًا، فطوَّف أمدًا طويلًا، لا يدري إلى أين يسير، يبكي ويُصعِّد البصر إلى السماء، ثم يصوِّبه الحين بعد الحين إلى أجمل القصور التي تحوي أروع النساء، وكان يبيتُ على الطوى، ويفترش الحصباء في الحقول العارية والثلج يتساقط فوقه أكداسًا فوق أكداس، فلما أوشك أن يجمد جمود الموت أخذ يزحف في الصباح، حتى بلغ القرية المجاورة، وليس معه من المال شيء، ثم هَدَّهُ النَّصَبُ، فوقف منهوكًا أمام فندق، فمرَّ به سيِّدَان في ثيابٍ زرقاء، فقال أحدهما للآخر حين أبصراه: «هذا يا أخي رجل جميل البنية ملائم الطول.» وتحدث السيدان إلى كانديد واصطحباه في رفقٍ إلى حيث تناول معهما طعام الغداء.

قال كانديد: ليس معي يا سادة ثمن الطعام.

فقال أحدهما: لا عليك، فإن مَنْ في أسمالك لا يدفعون شيئًا، ألست تبلغ في الطول خمس أقدام وخمس بوصات؟

فقال كانديد: نعم، سيديَّ، فهذا مقياس طولي.

فقال أحدهما: تعال يا سيدي واجلس إلى هذه المائدة، فأنت ضيفنا، بل لن ندع رجلًا مثلك بغير مال، فقد خُلق الناس ليُعين بعضهم بعضًا.

قال كانديد: إنك لعلى حق فيما تقول، وهذا ما أنبأنيه بانجلوس، وها أنا ذا أرى كل ما في العالم يسير نحو الخير.

قال أحدهما: ألا تحب ...

فقال كانديد: نعم، أحب كونجوند.

قال أحدهما: بل أسألك هل تحب ملك البلغاريين؟

فأجاب كانديد: كلا، فلم أره.

قال أحدهما: وكيف ذاك! إنه أفضل الملوك، وينبغي أن تشرب نخبه.

فقال كانديد: ها أنا ذا أشرب نخبه بكل قلبي.

فقال السيد: كفاك هذا، فقد غدوت الآن من حماة البلغاريين وبنيتَ مجدك.

ثم قَيَّدَاه في أغلال الحديد وساقاه إلى فرقة بالجيش وعَلَّماه كيف يسلُّ السيف وكيف يطلق النار، وكانا يجلدانه كلما أخطأ حتى بات كانديد بين الجند بارعًا.

ولكن عَنَّ له ذات يوم أن يسير على عقيدة عنده بأن للإنسان ما للحيوان من حق في استخدام أعضاء جسمه كيف شاء، ولكنه لم يكد يَبْعُدُ في مسيره حتى أقبل عليه أربعة رجال وشدُّوا وثاقه، وألقوا به في غياهب السجن، ثم جيء به أمام القضاء، فسألوه أيهما يفضل؟ أن يُضْرَب بالسياط ستًّا وثلاثين مرة، في كل مرة يضربه جنود الفرقة جميعًا، أم أن يُطْلَقَ عليه اثنا عشر رصاصة؟ وعبثًا حاول أن يقيم الدليل على أن إرادة الإنسان حرة، وأنه يرفض العَرْضَين جميعًا، ولكنه أُرغم على الاختيار فآثر العقاب الأول، وكان اختياره هذا دليلًا على ما وهبه الله للإنسان من حرية في الإرادة! فأخذت السياط تنوشه، حتى بلغت الضربات ألفين في مرتين اثنتين، وكان ذلك كافيًا أن يمزق جسده تمزيقًا، فلما هَمَّ الجند أن يبدءوا في المرة الثالثة صاح بهم كانديد أن يرحموه فيقتلوه، وقُبِلَ منه الرجاء وشُدَّ فيه الوثاق، لولا أن ملك البلغاريين مَرَّ بهم، وسأل المذنب ما ذنبه؟ فأجاب الفتى قائلًا: إنه شاب حَدَثٌ اشتغل بالفلسفة فجهل أمور الدنيا وتلك جريرته، فعفا عنه الملك وتولى علاجه طبيب فبرئت جروحه بعد ثلاثة أسابيع، وما كاد يستقيم على قدمَيه حتى نشبت الحرب بين البلغاريين وأعدائهم، ها هي ذي المدافع تحصد الجند حصدًا في هذا العالم الذي هو خير ما يمكن خلقه، وليس في الإمكان أبدع منه! وكان كانديد فيلسوفًا فلم يطق أن يرى تلك المجزرة البشرية فاختبأ، ثم انتهز فرصة كان الجند فيها يرتلون أناشيد الصلاة، وأسرع هاربًا يخطو فوق جثث وأشلاء، حتى بلغ قرية في أرض أعداء البلغاريين، فألفاها رمادًا إذ أحرقها البلغاريون وفقًا للقانون الدولي، وشهد هنالك كهولًا أثخنتهم الجراح يرمقون بعيونٍ كليلة جثث زوجاتهم ملقاةً على الأرض طرحى، وشهد في موضعٍ آخر ناسًا تأكلهم ألسنة النار في بطء، فأخذوا يضرعون إلى الله أن يمُنَّ عليهم بموتٍ سريع، فسارع كانديد إلى قريةٍ أخرى من قرى البلغاريين أنفسهم، فلقي الكوارث بعينها، فها هو ذا يطأ أعضاءً مبتورة لتوِّها لا تزال ترتعش بالحياة، فمضى مسرعًا حتى خلص من ميدان القتال، وليس في وفاضه إلا قليل من زاد، لكنه لم يَنْسَ قط فاتنته كونجوند!

وبلغ كانديد أرض هولنده، وطفق يسأل الناس إحسانًا، فيتهدَّده الناس بالسجن إذا هو لم يكفَّ عن السؤال، وأخيرًا صادف رجلًا كان قد أنفق ساعة كاملة يحاضر جمعًا حاشدًا في وجوب الإحسان، فمدَّ إليه كانديد يد المحتاج، فنظر إليه الخطيب سائلًا: «ماذا أنت صانع هنا يا فتى؟» فأجاب كانديد: إن ضرورة الحوادث قد دفعته إلى طلب

الإحسان دفعًا، ولم يكن له قدرة على تحوير مجرى الأسباب والمسببات في هذه الدنيا، فنهره الخطيب قائلًا: عني أيها الوغد!

وهكذا مضى عنه مَنْ كان يدين بالعقيدة المسيحية في الحب والإحسان، وشاءت المصادفة أن يمر به رجل لا يدين بالمسيحية، وأشفق الرجل على هذا الإنسان البائس، وإنه لإنسانٌ كسائر الناس يمشي على قدمَين، وليس هو من ذوات الظلف أو الجناح! فاستصحبه إلى داره وأطعمه وعلَّمه صناعة يؤدِّيها في مصانعه.

وخرج كانديد في صبيحة اليوم التالي يجول في الطريق، فقابل سائلًا كادت حروق النار تمزق جسمه، وقد عشيت عيناه وتآكل أنفه، واعوجَّ فمه واسودَّتْ أسنانه، فتحركت الشفقة في قلب كانديد وناول ذلك المسكين قطعتي النقود اللتين كان رجل الأمس قد أعطاهما إياه، فنظر إليه الشيخ، وكاد يسقط على الأرض ودمعت عيناه، فذعر كانديد وخطا إلى الوراء فَزِعًا.

قال الشيخ: وا أسفاه! ألست تعرف صديقك بانجلوس؟

فأجاب كانديد: ماذا تقول؟ أهو أنت أستاذي العزيز؟ كيف حالت حالك وماذا أصابك من السوء؟ ما الذي أخرجك من أجمل القصور، وماذا حدث لكونجوند؟

قال الشيخ (وقد نقله كانديد إلى إسطبل سيده وأطعمه): ماتت كونجوند.

فطار صواب كانديد، ثم أفاق، فقال: هل ماتت كونجوند؟ أيتها الدنيا وأنت خير ما يمكن خلقه من الدُّنَى! وكيف ماتت؟

فأجاب الشيخ: بَقَرَها الجند البلغاريون، ولما أراد البارون أن يحميها ضربوه، ثم قطعوا البارونة إربًا إربًا، وهدموا القصر، حتى لم يبقَ فيه حجر على حجر، لكننا انتقمنا، إذ أحدث جندنا مثل هذا في قصرٍ لأميرٍ بلغاري.

واستعطف كانديد سيده أن ينفق على علاج أستاذه، وشفي بانجلوس لولا أنه فقد عينًا وأذنًا، واستخدمه السيد حاسبًا؛ لبراعته في الحساب، وبعد حين شاءت الضرورة لذلك الرجل أن يرحل إلى لشبونة، فاستصحب الفيلسوفَين بانجلوس وكانديد، وأخذ بانجلوس يشرح لسيده وهما في الطريق كيف لم يكن في الإمكان أبدع مما كان، فلم يوافقه الرجل على رأيه ذاك، فأضاف بانجلوس: إن طبيعة الإنسان قد فسدت، فالله لم يخلق الناس ذئابًا، لكنهم قد باتوا من الذئاب، إن الله لم يُعْطِ الناس مدافع أو بنادق، لكنهم صنعوها ليفتك بعضهم ببعض … ولكن الشرور الفردية تُكوِّن في النهاية الخير العام، وبينما هو ماضٍ في حديثه ذاك، اكفهرت السماء وهبَّت الريح، وعصفت العواصف بالسفينة وهي على مرأى من ميناء لشبونة.

ولم تَلْبَث السفينة أن باتت حطامًا، وغرق كل مَنْ عليها إلا بانجلوس وكانديد ومعهما بَحَّارٌ فظٌّ غليظ القلب، ولكن لم يكد الفيلسوفان يطآن أرض لشبونة، حتى زلزلت الأرض زلزالها، واندلعت نار بركانها. وامتلأت الشوارع باللهب والرماد وترنحت الدُّورُ فوق أساسها، واندكَّت قوائمها، وقضى ثلاثون ألفًا من سكان المدينة نحبهم صرعى، وأصابت كانديد قطع من الصخر هَوَتْ عليه فجرحته وسقط يتمرغ من الألم.

وبينما الناس في فزعهم والِهون، أخذ بانجلوس يهدِّئ من روعهم، وينزل السكينة على قلوبهم بقوله: إن كل ما يحدث في الدنيا معقول مقبول؛ لأن العالم خير، ولا بد أن يقع فيه ما وقع؛ لأن لكل شيءٍ سببًا، فجذبه شاب يتَّشح بالسواد — وكان عضوًا في محكمة التفتيش — وقال له: يظهر أنك يا سيدي لا تؤمن بالخطيئة الأولى، فلو كان كل شيءٍ خيرًا لما هوى الإنسان من الجنة، ولا كان هناك عقاب، وكأني أسمعك تقول: إن كل شيءٍ مقدور، وإذن فأنت لا تؤمن بحرية الإرادة. فبدأ بانجلوس يجيب بأن حرية الإرادة لا تعارض الجبر؛ لأنه من جبر الإرادة أن تكون حرًّا.

لكن الشاب القسيس لم يمهله حتى يفرغ من جوابه، وأمر به فقبض عليه وزجَّ في السجن، كما سُجِنَ تلميذه كانديد؛ لأنه كان يستمع إليه في إعجاب.

هدأت الأرض بعد زلزالها، وقد تهدم من لشبونة ثلاثة أرباعها، فأجمع حكماء المدينة أن لا وسيلة للإنقاذ خير من أن يُلْقى ببعض المذنبين في النار ليحترقوا احتراقًا بطيئًا في حفلٍ من الناس يرتلون لله الصلاة والدعاء، وإن هي إلا أيام قلائل تمضي حتى جيء برجلٍ رفض أن يأكل الطعام مطهيًّا بالشحم، مع أنه تقليد لا بد من احترامه، وأُلْقِي بالمسكين في النار، كذلك جيء بكانديد وأُمِرَ أن يُجْلَد بالسياط، كما سيق بانجلوس إلى حبل المشنقة؛ لأنه إباحيُّ التفكير، حدث كل هذا والناس من حولهم يرتلون الدعوات وينشدون الصلوات أن ينقذ الله لشبونة من زلزالها المخيف.

فلم يسع كانديد — وقد هاله ذلك كله — أن يصيح: «إن كانت هذه الدنيا خير ما يمكن خلقه، فما عسى أن تكون أسوأ الدُّنى؟»

هذا مثال لفولتير، ولن تخطيء فيه روحه الهازلة الساخرة، فهو يهزأ بمن ينظر إلى الدنيا نظرة التفاؤل، لما يراه في العالم من ألوان الشرور، وقد أمسى أسلوب فولتير — الذي يمتاز بالتدفق والصقل والبساطة والوضوح — مثلًا أعلى يطمح إليه الكاتبون، وأوحت قصة «كانديد» بما أوحت إلى «رينان» و«أناتول فرانس» من كتَّاب فرنسا، ثم تعدى تأثيره أرض الوطن إلى سائر الأقطار المجاورة، فاحتذاه «بيرون» في تهكمه، وتمنى

«برناردشو» أن يقوم في إنجلترا بالدور الذي قام به فولتير في فرنسا من نقدٍ وتهذيب يقومان على السخرية اللاذعة.

(١-٣) ديدرو Diderot (١٧١٣–١٧٨٤م)

وهذا رجلٌ آخر وقف بإنتاجه العظيم الضخم إلى جانب فولتير، هذا يذيع في الناس آراء «جماعة الفلاسفة» الذين أرادوا قلب المجتمع عن طريق التنوير العقلي بفطنته وسخريته وسحر أسلوبه، وذاك ينشرها نشرًا علميًّا هادئًا، وقد أراد له أبوه بادئ الأمر أن يلتمس سبيله إلى وظائف الكنيسة، أو أن يدرس القانون أو الطب، فأبى الفتى على أبيه ما أراد له، وفقد بذلك معونته، فأصابه الإملاق، ولم يستطع العيش إلا بمجهوده الشاق، معلمًا وكاتبًا مأجورًا لأصحاب المكاتب، فيكتب لهم ما يؤجرونه على كتابته، فهذا كتاب يطلب إليه ترجمته، وتلك قصة وضيعة يكتبها إجابة لدعوة من الناشر الذي يتلمس موارد الكسب بكل السبل، بل هذه مواعظ يعدها لتلقى في الكنائس، وكان قد جمع نتاجه الفكري الخاص في «آراء فلسفية»،[٢٦] لكنها أحرقت بأمرٍ من برلمان باريس، ثم ازداد عليه سخط القابضين على زمام الحكم حين نشر «خطاب عن العُمْي موجَّهٌ إلى المبصرين»، فألقوه في السجن، وبعدئذٍ همَّ بعمله الجسيم الذي لبث مشتغلًا به عشرين عامًا أو يزيد، وهو إعداد موسوعة شاملة للمعارف الإنسانية جميعًا، ولو أن ذلك لم يمنعه أن يتابع إخراج ما يجيش به صدره من خواطر، ومع ذلك كله ألَمَّت به ضائقةٌ مالية في أخريات سنيه، فأعانته عليها «كاترين» إمبراطورة الروسيا التي شاءت أن تكون راعية له تحميه، وزارها الكاتب في قصرها زيارةً لم تطل، ثم عاد إلى باريس حيث عاش عيشةً هادئة إلى أن وافته منيته.

هكذا أخذ «ديدرو» ينثر كفايته ومواهبه نثرًا ذات الشمال وذات اليمين، لا يحرص لنفسه على وقتٍ أو عافيةٍ أو مال، قد حباه الله عقلًا يموج بالأفكار المبتكرة، كأنه الحقل الخصيب ينبت في كل يومٍ من صنوف النبات ألوانًا، لكنه مع ذلك أعوزته القدرة على التفكير المتسلسل المتساوق، كما امتنعت عليه القدرة على التركيز، ومن هنا كان غزير الإنتاج، قويَّ الفكر، لامع القريحة، ومع ذلك لم يخلف لنا شيئًا نستطيع في وضوحٍ وجلاءٍ أن نرى فيه فلسفته الخاصة، ولا هو ترك فيما ترك أثرًا فنيًّا واحدًا يدل على الصقل

[٢٦] Pensées Philosophiques.

والتجويد، على أن لنا أن نقول عن فلسفته إنها ماديةٌ صميمة، وهو في وجهة نظره إلى الأدب يُبشِّر بمذهب الابتداع، إذ دعا إلى ضرورة اعتماد الفكر العبقري الموهوب على نفسه، فلا حاجة به إلى قواعد القدماء ونماذجهم يحتذيها، فها هي الطبيعة أمامنا، ففيم العودة إلى ما قاله آباؤنا؟ نعم إن للآثار الأدبية القديمة قدرها العظيم، ولكن هل يعني ذلك أن نحدَّ قرائحنا بحدودها؟ لهذا كنت تراه شديد الإعجاب بالخارجين على قواعد الاتِّباع من أدباء الإنجليز، أمثال «رِتْشَرْدْسُنْ»[٢٧] و«ليلو»[٢٨] و«مور»[٢٩] و«سْتِيرِنْ».[٣٠]

ولنا إلى هذا الحديث عودةٌ حين نتناول أديبنا في جزءٍ تالٍ كاتبًا مسرحيًّا، ولديدرو فوق ما ذكرنا «آراءٌ غريبة عن ممثل الملهاة»،[٣١] ولعله أمتع كتبه جميعًا، وفيه بحث في قواعد الفن التمثيلي، وله كذلك «ابن أخي رامو»،[٣٢] وهي قصة جميلة يسخر فيها من أخلاق العصر، وقد ترجمها «جيته» إلى الألمانية. وقصة أخرى عنوانها «الراهبة»،[٣٣] فيها وصف لحياة الأديرة، وله كذلك «جاك المؤمن بالقدر وسيده»،[٣٤] وهي ليست قصة بالمعنى الصحيح للقصة، بل هي سلسلة محاورات ومناقشاتٍ تتخللها حكايات ومغامرات. وأخيرًا نذكر مقالاته التي كتبها عن معارض التصوير التي أقيمت في باريس من سنة ١٧٥٩م إلى سنة ١٧٩٥م، وقد نشرها باسم «الصالون»، وهو في هذه المقالات يميل إلى مذهب الابتداع، معترضًا على رجال الفن الذين يشترطون التقيد بأوضاع الفن القديم بقوله: «وماذا لو لم يكن في الوجود قديم؟»

وأجلُّ إنتاجه قدرًا هو «الموسوعة» — أو دائرة المعارف — التي أدارها وساهم في تحريرها، فقد أحسَّ الناس أن المعارف المتفرقة لا بد من جمعها ليكون للإنسانية من مجموعها سبيلٌ مؤدية إلى الحق، وكان هذا الإحساس هو الحافز الذي دفع «ديدرو» إلى

---

[٢٧] Richardson ترجم ديدرو رواية رتشردسن المشهورة «كلاريسا» الفرنسية لينشر فنه القصصي في فرنسا.

[٢٨] Lillo.

[٢٩] Moore.

[٣٠] Sterne.

[٣١] Paradoxe sur le Comèdien.

[٣٢] Le Neveu de Rameau.

[٣٣] La Religieuse.

[٣٤] Jacque le Fatalisté et son Maître.

إنشاء الموسوعة، فجاءت كنزًا زاخرًا بكل صنوف العلم والمعرفة التي وصل إليها العقل البشري حتى ذلك الحين، بل أضافت إلى ذلك أنها وضعت أساس المذهب الديمقراطي. وقد عاون «ديدرو» في هذا المشروع الضخم طائفة ممتازة من الأعلام والفحول — كان بينهم فولتير وروسو — ولعل هذا الخطاب الذي أرسله فولتير إلى ديدرو، يقرِّب لك أساس هذه الموسوعة، قال: «ما أشبه موسوعتك ببرج بابل؛ فيها الطيب والخبيث، وفيها الحق والباطل، وفيها الجد والمرح، كلها مجتمعة في كتابٍ واحد، ويخيل إليَّ أن بعض فصولها قد كتبه متأنقٌ متحذلق وهو جالس في «صالونه»، وأن بعضها قد كتبه خادمٌ قذر وهو في مطبخه. إن قارئ الموسوعة لينتقل فها من أعلى سماء يحلق فيها الفكر إلى أسخف السفاسف التي تبعث في نفسه الملل.»

ورأى أولو الأمر أن ظهور هذه الموسوعة يفتق الأذهان فيؤدي إلى خطر، فاضطهدوها وقاوموها، واضطر ناشرها إلى إخراج مجلداتها الأخيرة في طي الكتمان خشية أن يصيبه من الشرطة أذًى، وقد حدث أن أصابت ديدرو خسارةٌ فادحة حين داهمت الشرطة يومًا دار المطبعة فأتلف عاملٌ جبانٌ كل «التجارب» بغير إذن من سيده. وهكذا أخرجت موسوعة العلوم للناس، فكانت عملًا جليلًا يخلد اسم «ديدرو» على وجه الزمان، ولو أنه لم يدرَّ على صاحبه من الربح أكثر من جنيهات عشرة في كل شهر مدى عشرين عامًا كاملة أنفقها في إخراجها، وبهذه الموسوعة كان «ديدرو» رسول المعرفة في عصره، فقد كان ينكر الوحي مثل فولتير وروسو، ويؤمن بأن إنقاذ العالم مرهون بنشر المعرفة والفضيلة.

هذا هو «ديدرو» بإنتاجه المتنوع الغزير، فهو — في عصره — الصحفيُّ الموهوب الذي ينتج إنتاجًا سريعًا متلاحقًا فيه سمات الإهمال إلى جانب ما فيه من طابع النبوغ والتجديد واستقلال الرأي. ويقول عنه سانتسبري: «إنه يوشك أن يكون أكثر الأدباء خصوبةً في تنوع آرائه؛ فيستحيل أن تجد موضوعًا لم يعالجه ديدرو، ويكاد يستحيل أن تذكر موضوعًا لم يقل فيه بعض الآراء الخالدة التي تدعو إلى الإعجاب.»

(١-٤) روسو Rousseau (١٧١٢–١٧٧٨م)

كانت «جماعة الفلاسفة»، التي يمثلها فولتير وديدرو، تعتد بالعقل وحده، ولا تؤمن إلا به، فجاء «جان جاك روسو» مزدريًا العقل ومنطقه، مؤمنًا بالعاطفة والشعور، فكان بذلك بمثابة رد الفعل الذي يعقب التطرف ليرده إلى الصواب.

ولد لأبٍ يصلح الساعات في جنيف، ولما بلغ الثالثة عشرة أُمر أن يعاون رجلًا يسجل العقود كي يحترف هذه المهنة بعد تدريبه، لكن سرعان ما رأى فيه «المسجلُ» غبيًّا بليدًا ففصله، فَوُضع الفتى حيث يتعلم فن النحت، وقضى ثلاثة أعوام يعمل مع رجلٍ فظٍّ غليظٍ أخذ يقسو عليه ويستذله، فما وسع صاحبنا إلا أن يعمد إلى الفرار، وهام على وجهه لا يعلم لنفسه غاية يقصد إليها، حتى انتهى به السير إلى قرية تسمى «كونفينيون»،[٣٥] وهنالك استطاع القسيس أن يردَّه عن عقيدة أبويه البروتستنتية إلى الكاثوليكية، لقاء غداءٍ طيب قدَّمه إليه، ثم أرسله إلى سيدة في «آنْسِي»[٣٦] هي «مدام دي وارِنزْ»[٣٧] رجاء أن تعظه وترشده، ولم يكد الفتى يتصل بالسيدة حتى أحبَّها، وما هي إلا أن أرسلته «مدام وارنز» إلى «تورين» ليُعَمَّد على العقيدة الجديدة ويؤخذ بشعائرها، وقضى هنالك فترةً أُطلق بعدها ومعه قليل من الفرنكات أُعطيها، فراح ينفق هذا المال القليل بغير حساب، حتى نفد، واشتغل خادمًا بضعة أشهر، ثم لم يطق على ذلك صبرًا، فهمَّ بالرحيل إلى «مدام وارنز»، وهنالك في دارها أقام ما يقرب من عشر سنوات إقامةً كادت تتصل؛ إذ تخللتها فتراتٌ صغيرة غاب فيها عن دارها؛ ليشتغل معلمًا للموسيقى في لوزان مرة، وليكون خادمًا لأحد الضباط مرةً أخرى، وهكذا. ثم حدث أن طاف بدار «مدام وارنز» حلاقٌ جوال، فاغتصب حُبَّ السيدة لنفسه، وبادلته السيدة الحب، فما عتَّم «جان جاك» أن غادر الدار مغيظًا محنقًا، وقصد إلى باريس وليس معه إلا قليل مال، وملهاةٌ كتبها عنوانها «نارسيس»،[٣٨] وطريقةٌ جديدة في الترقيم الموسيقي من ابتكاره، تلك كانت عدته حين قدم إلى المدينة الكبرى، فسرعان ما تبدَّد ماله القليل وبات في باريس خالي الوفاض لا يدري ماذا يصنع، لولا أن شاء له القدر أن تعينه سيدتان عرفتاه، على أن يعيَّنَ كاتمًا لسر السفير الفرنسي في البندقية، فما مضت عشرة أشهر، حتى اشتجر مع السفير، وقفل راجعًا إلى باريس حيث نزل بفندقٍ حقيرٍ قريب من السوربون، وبدأ يرتزق من نَسْخِ «النوتات» الموسيقية، وهنا اتصل بخادمةٍ أُمِّيَّةٍ ساذجة، ولبث يعيش في مسغبة، لكنه على الرغم من سوء حالته استطاع أن يلتمس السبيل إلى

[٣٥] Confignon.

[٣٦] Annecy.

[٣٧] Mme de Warens.

[٣٨] Narcisse.

بعض السيدات البارزات، وطائفة من رجال الأدب الظاهرين، منهم «ديدرو» الذي دعاه أن يكتب فصولًا عن الموسيقى في موسوعته.

ولما بلغ السابعة والثلاثين من عمره، حدثت نقطة التحول في حياته؛ إذ أعلن المجمع العلمي في «ديجون» موضوعًا للتسابق بين الكتَّاب، وهو: هل عمل تقدم العلوم والفنون على رقي الأخلاق؟ فما وقعت عيناه على موضوع المسابقة في الصحف حتى أحسَّ بهزة الوحي في نفسه، واعتزم أن يسابق، وكتب مقالة يهاجم فيها الثقافة كلها مهاجمةً عنيفةً حارة، كان لها السبق عند المحكمين، وأحدث نشرها حركةً قوية، فما هو إلا أن أصبح رجلًا مذكورًا مشهورًا، إذ عدَّه الناس رسولًا لمذهبٍ جديد ينادي بالعودة إلى الطبيعة، ثم أخرج بعد أربع سنوات «بحث في نشأة وأساس التفاوت بين الناس»،[٣٩] ورأيه في هذا الكتاب هو أن المدنية كلها فساد في صميمها.

شاع اسم «روسو» في «صالونات» باريس، وكان يستطيع أن يحتل في المجتمع مكانةً عالية، لكن كبرياءَه وغروره أبيا عليه، إلا أن ينفر من الناس وأن يجافي المجتمع، واعتزل في بيتٍ صغيرٍ تملكه إحدى صديقاته، وهناك كتب «جولي أو هلويز الجديدة»[٤٠] و«العقد الاجتماعي»[٤١] و«إميل»،[٤٢] وكان «إميل» يحتوي على نظراتٍ دينيةٍ وسياسيةٍ تزعج أولي الأمر، فصدر الأمر بإحراقه والقبض على كاتبه، ففرَّ روسو من باريس إلى «موتْييه» بسويسرا، لكنه سرعان ما غادرها طريدًا، إذ نشبت بينه وبين أهلها الشحناء على اختلافٍ ديني بينه وبينهم. وهام الرجل على وجهه يضرب في فجاج الأرض لا يعرف لنفسه مستقرا، حتى دعاه الفيلسوف الإنجليزي «دافيد هيوم» أن يهبط على إنجلترا فيتخذ فيها مأوًى له، واستجاب للدعوة رجاء أن يجد في تلك البلاد راحة نفسه، لكنه عندئذٍ كان قد اعترته حالة من الجنون التي تُخيِّل للمصاب بها أنه مضطهد، فظنَّ الظنون بكل شيءٍ، وارتاب في كل شخص، وتوهَّم أن العالم كله يتربص به، فلا يرى في الأصدقاء إلا ألدَّ الأعداء، وقضى في إنجلترا أشهرًا وهو في مثل تلك الحالة النفسية، ثم تسلَّل إلى فرنسا وظل ثلاثة أعوام شريدًا طريدًا، وعلم أولو الأمر بوجوده، فأمَّنوه على

[٣٩] Discours sur l’Origine et les Fondements de l’inégalité Parmi les Hommes.

[٤٠] Julie.

[٤١] Le Contrat Social.

[٤٢] Emile.

نفسه، وعاد إلى باريس واستأنف بها حرفته الأولى وهي نسخ «النوتات» الموسيقية، لكن وساوسه وأوهامه أخذت تتسع وتزداد، فكان يحسبه إذا ما سار في الطرقات متبوعًا بالجواسيس، بل إنه كان إذا ما صادف في طريقه صِبْيَة يلهون جرى مسرعًا لما يراه فيهم من خطر، وظل في هذا العذاب النفسي ثمانية أعوام، كان فيها موضع الإشفاق عند عارفيه. وأخيرًا عرض عليه صديقٌ غني أن يرحل إلى بيتٍ ريفي صغير له على مقربة من باريس، وفي ذلك البيت الهادئ قضى نحبه فجأة في يوليو سنة ١٧٧٨م، ولم يكن مضى إلا شهرٌ واحد على موت فولتير.

ولروسو إنتاجٌ أدبي غزير، لكنه معروف بكتبه الأربعة العظيمة «الاعترافات» و«جولي» و«العقد الاجتماعي» و«إميل»، أما «الاعترافات» فلا نجد لها نظيرًا في كتب السِّيَرْ، وليست قيمة هذا الكتاب في صدق ما ورد فيه من حقائق؛ لأنه كتبه في أخريات سنيه حين انتابته العلة العصبية، واعترته الوساوس والأوهام، فنظر إلى ماضيه وحاضره بمنظار العاطفة المضطربة السقيمة، ولكن قيمته في تصوير نفسه تصويرًا تكاد لا تجد له مثيلًا في آداب العالم كلها، وكانت غاية الكاتب فيه أن يصف نفسه في أمانة تعلن كل شيء ولا تخفي شيئًا، وهو يستهلُّ الكتاب بقوله:

> إني بهذا الكتاب أؤدي عملًا لا أجد له مثيلًا، ولن يجد بين الناس مقلِّدًا، وغاية الكتاب أن يعرض رجلًا على حقيقته لا ينْقص من الحق شيئًا، والرجل الذي أعرضه هو نفسي، نفسي دون سواها؛ لأني أعتقد حقًّا أن ليس لي بين الأحياء شبيه. إنني في هذا الكتاب لا أخفي سيئة ولا أضيف حسنة، وأتحدى رجلًا في وسعه أن يقول، بعد أن يكشف عن سريرة نفسه بمثل إخلاصي: إنني خيرٌ منه!
>
> كان مولدي في جنيف عام ١٧١٢م، وأبى إسحق روسو رجل يصلح الساعات، وأمي سوزان، ومولدي — الذي كان أول حلقة من سوء طالعي — قد كلف أمي حياتها، وجئت إلى العالم في ضعف لم يُنتظر لي معه أن أعيش، وكفلتني عمتي حتى غمرتني بحنانها، وأما أبي فقد كان في يأسه يحبني أبلغ الحب.
>
> ولقد شعرتُ قبل أن أفكر، شأني في ذلك شأن سائر الأطفال، بل لعلي ذهبت في ذلك أبعد من سواي، وكان أول ما أيقظ شعوري قصصٌ قرأتها مع أبي، وحدث أحيانًا أن ظللنا نقرأ معًا حتى مطلع النهار، فما بلغتُ السابعة

حتى فرغنا من قراءة كل ما احتوت عليه خزانة أمي من قصصٍ قديمة، وارتددنا إلى «بوسويه» و«موليير» و«بلوتارك» و«أوفد» وأضرابهم، وأبعدتني قراءة «بلوتارك» عن القصص، فتراجمه هي التي نفثت فيَّ هذه الروح الحرة الديمقراطية التي لا تصبر على الاستعباد الذي أرَّق جنبيَّ، وأنا مدين لعمتي التي كانت تحفظ ما لا حصر له من الأغاني، وتغنيها بصوتٍ حلوٍ رخيم، أنا مدين لها بعاطفتي نحو الموسيقى، فهذه كانت أول ما تعلق به حبي، تلك هي العوامل التي كونت لي هذا القلب الذي أَسْرَفَ في كبريائه، ولكنه مع ذلك قلبٌ شديد الإحساس، هذه العوامل صاغت لي هذه الشخصية المخنثة التي هي رغم ذلك جَموحٌ لا تُسلس القياد، وقد ظللت بهذه الشخصية أندفع إلى مواقف الضعف مرة وإلى مواضع الفضيلة مرةً أخرى، فقد كنت من التناقض مع نفسي، بحيث أفلتت مني اللذةُ والحكمةُ في آنٍ معًا، فلا أنا بالذي عفَّ عن المتعة ولا بالذي نعم باللذة …

وأما كتاب «جولي أو هلويز الجديدة»، فهو سلسلة من خطابات تبدأ بقصة عن حبٍّ آثم، وتنتهي برسالة في التهذيب. وروسو في هذا الكتاب مدين للقصصي الإنجليزي «رتشردسُنْ» في قصته «كلارسَّا» من حيث الطريقة والنغمة الخلقية التي تسود الكتاب، لكن الكاتب الفرنسي يكتب بعاطفة لا تدنو منها عاطفة زميله الإنجليزي.

و«العقد الاجتماعي» كتاب يختلف عن السابقيْن، فهو رسالة في مبادئ الحكومة والمجتمع، كتبت بالأسلوب العلمي المحكم الدقيق، ولكن اتِّباع الكاتب للأسلوب المنطقي في كتابه هذا لم يمنع أن يجيء الكتاب بعيدًا عن الحقائق التاريخية، سابحًا في الخيال، ومع ذلك فقد كان «للعقد الاجتماعي» أثرٌ قوي في عصر اضطربت فيه الأمور السياسية، بحيث اتخذه رجال الثورة بعدئذٍ انجيلًا يهتدون به ويستمدُّون منه المبادئ، وروسو في هذا الكتاب مؤمن بأن الإنسان خَيِّرٌ بطبعه، وإنما أفسده نظام المجتمع، ومن رأيه أن يضحي الفرد بمصلحته في سبيل الصالح العام؛ لأن الغاية المنشودة عنده هي «أعظم خير لأكبر مجموعة من الناس»، وهو يريد بالإنسان الرجوع إلى الحالة الفطرية الأولى التي كانت قائمة قبل أن يفسد الإنسان بالحضارة الدخيلة الطارئة، وهو من جهةٍ أخرى يتمنى العودة إلى الماضي المجيد الذي يتمثل في اليونان والرومان، فقد بهر روسو ذلك الماضي العظيم، وصوره لنفسه أعظم مما تجيز له حقائق التاريخ، ولكن ماله وللحقيقة التاريخية! إنه كاتب يستلهم العاطفة ليثير النفوس ويحفزها على النهوض.

هذه العقيدة التي آمن بها إيمانًا قويًّا — وهي أن الإنسان ولد نقيًّا لا يشوبه شر — أدَّت به إلى رأي في التربية بسطه في كتابٍ قريب في سياقه من القصة. وهو «إميل» ومحور الرأي فيه هو أن الطفل ينبغي أن يترك حرًّا من كل قيد إبان نشأته، فلا يغلُّه معلموه بما يملأ رءوس الكبار من ترهات وأباطيل، وحسب هذا الكتاب قيمة أنه ما يزال عمدة بين المراجع عند علماء التربية. ولهذا الكتاب قيمةٌ أخرى، وهي أن روسو يعرض فيه مذهبه الديني، فهو معتقد بوجود الله، لكنه يرى أن طريقة البرهنة على وجوده لا تكون بالحجج العلمية العقلية، بل بالحدس واللقانة، بإحساسٍ من القلب لا يفهم العقل كنهه.

يستهل روسو كتاب إميل بقوله: «إن كل شيء يكون خيرًا حين تخرجه يدا خالق الأشياء، ثم يفسد كل شيء بين يدَي الإنسان، وفي هذه العبارة تتلخص فلسفة روسو التي قوامها التفرقة بين ما هو طبيعي وما هو صناعي، بين الإنسان الطبيعي كما أرادت له الطبيعة أن يكون، وبين الإنسان المتحضر الذي أفسده المجتمع، إن كل ما هو طبيعي خير، وكل انحراف عن الطبيعة شر، ولهذا فالحضارة الإنسانية غلطةٌ كبرى، لا نتخلص منها بغير العودة إلى أحضان الطبيعة.» وليس يخفى ما في هذا القول من دعوةٍ صريحة للديمقراطية؛ لأنه يمزق لفائف الحضارة عن وجه الإنسان ليخرج العنصر الإنساني من تلك الأكفان فيبدو تحت ضوء الشمس واحدًا متشابهًا في الناس جميعًا؛ لا فرق بين متعلم وجاهل، ولا بين شريف وعامل. وهو بهذه الدعوة أيضًا يمهد للمذهب الابتداعي في الأدب، يمهد له بحبه للطبيعة وباعتداده بالفرد وشخصيته، ويمهد له بحدَّةِ عاطفته وبأدبه الذاتي الذي يُخْرج فيه مكنونَ نفسه.

(٢) الشعر

كاد الشعر يختنق في فرنسا في القرن الثامن عشر، للقيود الثقيلة التي فرضها «بوالو»، والتي ما كان لينجو من أثرها غير النوابغ، وللنزعة العقلية التي سادت في فرنسا إبان ذلك القرن، وإن سيطر منطق العقل نضب معين الشعر، نعم قد تستطيع أن تسمِّي في ذلك العصر طائفةً كبيرة من الشعراء الذين غزُر نتاجهم وتنوَّع، ولكنهم كانوا ينشدون الشعر عن غير طبع وفي صورةٍ آلية، فهو كلامٌ منظوم لا روح فيه، اللهم إلا قليلًا جدًّا مما قيل.

ونبدأ قائمة هؤلاء الشعراء بفولتير الذي عرفناه ناثرًا عظيمًا، وشعره — كنثره — متنوِّع مختلف الألوان، فله ملحمة «هنرياد» التي كان يطمح أن يجاري بها الملاحم العظيمة وهي مقسَّمة عشرة أقسام، وموضوعها الحروب الدينية وبطلها هنري الرابع. وهذه القصيدة الكبيرة في مجموعها لا تخرج عن هجومٍ عنيف يتجه به الشاعر نحو التعصب والهوس الديني والخرافة، وتمجيد للتسامح وحرية الفكر. أما من حيث طريقة الأداء فهو يحذو حذو الملاحم القديمة، ولا سيما ملحمة الإنياذة، فكما أن «إنياس» أخذ يقص قصته للملكة «ديدو» ملكة القرطاجنيين فهكذا أخذ هنري يروي أخباره للملكة اليصابات، وكما أن إنياس أوحى إليه الله بما سيئول إليه أمر شعبه في المستقبل، فكذلك هنري، لكن أين ملحمة «هنرياد» في ضعف خيالها وبرودة أسلوبها من الملاحم القديمة الكبرى؟ ومما زادها ضعفًا أنه لم يُرد أن يختار العوامل الروحية في الملحمة وجوِّها الشعري من اللاهوت المسيحي؛ لأن هذه من القواعد التي حرمها «بوالو»، ولم يستطع من جهةٍ أخرى أن يجعل ذلك الجوَّ الشعري يونانيًّا أو رومانيًّا، ولا أن يستمد عناصرها الروحانية كالآلهة وغيرهم من الأساطير اليونانية والرومانية؛ لأن ذلك لا يناسب موضوعًا مختارًا من التاريخ الحديث، ولكن لا بد للملحمة — جريًا على العرف الأدبي — أن يكون لها جوٌّ روحانيٌّ أسطوريٌّ خيالي تجري فيه الحوادث، فعمد فولتير إلى تجسيد المعاني لتكون له بمثابة الأشخاص الأسطورية: «فالسياسة» و«التعصب» و«الرحمة»، وما إلى ذلك تكتب بأحرفٍ كبيرة وتعامل معاملة الأشخاص، لكن أمثال هذه المعاني المجسدة تعوزها الحياة التي تُكسِب القصيدة حرارةً، غير أن ملحمة «هنرياد» إلى جانب عيوبها تمتاز بحسن السياق التاريخي ووضوحه، والوصف في بعض مواضعها قويٌّ ناصع، مثل وصفه لمذبحة سنت بارثلوميو في الجزء الثاني، وحصار باريس في الجزء الرابع.

ومهما يكن من أمر، فشاعرنا تتم له البراعة إذا ما كان موضوع القصيدة فلسفيًّا، مثل قصيدة «حديث عن الإنسان»[٤٣] و«كارثة لشبونة» و«القانون الطبيعي»، وهو كذلك مجيد في بعض رسائله المنظومة مثل «رسالة إلى بوالو» و«رسالة إلى هوراس» وفي قصائده الهجائية الساخرة مثل «المسكين»،[٤٤] وله فوق ذلك قصائدُ قصيرةٌ كثير قيلت في مناسباتٍ مختلفة، لا يخلو كثير منها من روعة الخيال وجمال الأسلوب.

[٤٣] Discours sur l'Homme.

[٤٤] Le Pauvre Diable.

ولم يشهد القرن الثامن عشر في الشعر الغنائي إلا شاعرًا واحدًا هو جان بابتست روسو[٤٥] (١٦٧٠–١٧٤١م)، الذي ليس بينه وبين سميِّه العظيم «جان جاك روسو» علاقة سوى أن كليهما عانى في حياته البؤس والشقاء، فقد كان شاعرنا هذا ابن حذَّاء في باريس، وشايع في شبابه بوالو في مذهبه، ولم يكد يبدأ في بناء مجده الأدبي، حتى اتهم بالاعتداء على غيره في بعض قصائده وحكم عليه بالنفي من فرنسا، حيث قضى بقية عمره بعيدًا عن بلاده، ولم يكن «روسو» هذا من شعراء الطراز الأول المجيدين، وحسبك أن تعلم أن الناس في عصره أوشكوا أن يبايعوه أميرًا للشعر الغنائي؛ لتعلم إلى أي حدٍّ رضي الناس من موهبة الشعر بالنزر القليل، ومع ذلك فالأدب مدين له بالمحافظة على شعلة الشعر الغنائي حيةً، حتى أسعفتها الحركة الابتداعية الجديدة في مستهلِّ القرن التاسع عشر.

ولعل الشعر التهذيبي أن يكون أكثر ملاءمة لروح العصر الذي ساده التفكير العقلي. وظهر من شعراء التهذيب الخلقي فريق أجادوا الحكمة وفاتهم الشعر فيما نظموا، منهم «لويس راسين»[٤٦] — أصغر أبناء الكاتب المسرحي المعروف — وأهم قصائده «العقيدة الدينية»،[٤٧] وهي تذكر لما فيها من ورع وتقوى لا لجودة شعرها؛ وشعر الهجاء قريب الشبه بشعر التهذيب؛ لأنه تهذيبٌ سلبي يبين عيوب المهجوِّ، فظهر من شعراء الهجاء «جِلْبير»[٤٨] (١٧٥١–١٧٨٠م) الذي ربما انتهى إلى تجويد الشعر لولا أن باغتته المنية شابًّا، وهو عدوٌّ لدود لجماعة الفلاسفة، وهاجمهم بقصيدتَين ساخرتَين إحداهما «القرن الثامن عشر» والثانية «دفاعي».[٤٩]

وكان الأدب الإنجليزي قد أثر في بعض الشعراء الفرنسيين، فمال بهم إلى الشعر الوصفي فأنشأ «سانت لامبير»[٥٠] قصيدة «الفصول» تقليدًا لـ «فصول» الشاعر الإنجليزي «تومْسُنْ»، لكن الشاعر الفرنسي قلَّد زميله في أسوأ نواحيه — في تضخيمه اللفظي وخروجه عن مجرى القصيدة ليقول درسًا تهذيبيًّا — ولم يستطع أن يجاريه في خبرته

---

[٤٥] Jean Baptiste Rousseau.

[٤٦] Louis Racine (١٨٩٢–١٦٦٣م).

[٤٧] La Religion.

[٤٨] Gilbert.

[٤٩] mon Apologie.

[٥٠] Saint-Lambert (١٧١٦–١٨٠٣م).

بالطبيعة وحسِّه المرهف إزاءها، ومع ذلك فقد لقيت قصيدة «الفصول» إعجابًا عند طائفة الفلاسفة، حتى قال عنها فولتير إنها القصيدة الوحيدة من إنتاج العصر، التي ستبقي على الأيام للأجيال المقبلة.

ونذكر كذلك من الشعر الوصفي قصيدة «الشهور» للشاعر «روشيه»[٥١] (١٧٤٥–١٧٩٤م)، ثم «الحدائق» و«رجل الحقول» و«ممالك الطبيعة الثلاث» للشاعر «جاك دليل»[٥٢] (١٧٣٨–١٨١٣م)، وهو مترجم «أشعار الحقول» عن فيرجيل و«الفردوس المفقود» من «ملتن»، ولكن كل هذه القصائد خالية من الروح والعاطفة.

وربما كان أجدر بالذكر من شعراء التهذيب وشعراء الوصف الذين أسلفنا ذكرهم، شاعران كانا ينظمان شعرًا فكهًا خفيفًا، هما «جرِسِّيه»[٥٣] و«فلوريان».[٥٤] وللثاني منهما «حكايات خرافية» على غرار حكايات لافونتين الخرافية، لكنها بالطبع لا تدنو منها جودةً وأصالة طبع، ولا يشبه «فلوريان» سلفه العظيم في دقة علمه بالحيوان، ونفاذ بصره إلى صميم نفس الإنسان، وعلى كل حال فحكايات «فلوريان» لا تخلو من جمال، فالشاعر بارع في سوْق القصة، ماهرٌ في النظم السلس المستساغ.

ونختم حديثنا عن الشعراء بشاعرٍ جاء في ختام القرن، فكأنما جاء ليبشر بعصرٍ جديدٍ قادمٍ ينهض فيه الشعر من العقم والجمود اللذين أصيب بهما طوال القرن الثامن عشر كما رأيت، وذلك الشاعر هو «أندريه شينْييه»[٥٥] (١٧٦٢–١٧٩٤م)، الذي ولد في القسطنطينية، حيث كان أبوه قنصل فرنسا العام، وهنالك تزوَّج الوالد من امرأةٍ يونانية بارعة الجمال كاملة التهذيب، هي أم الشاعر، وقد انتقل «أندريه» إلى باريس، وهو لم يزل طفلًا، فدخل كلية نافار في باريس، ولما تخرج فيها التحق بالجيش، لكنه سرعان ما ترك الحياة العسكرية كارهًا لها، وأخذ يجول في أوروبا الجنوبية بضع سنين، عاد بعدها إلى باريس، حيث كان لأمِّه «صالون» أدبي، فكان هذا الصالون حلقة اتصال بين

[٥١] Roucher.

[٥٢] Jacques Delille.

[٥٣] Gresset.

[٥٤] Florian.

[٥٥] André Chénier.

«شينييه» وبين كثيرٍ من رجال الفن والشعراء والفلاسفة، وعيِّن كاتمًا للسر مدى ثلاثة أعوام للسفارة الفرنسية في لندن، لكنه كره إنجلترا والشعب الإنجليزي، ولم يكن لإقامته بتلك البلاد أثرٌ فيه كالذي أحدثته في عظماء أسلافه: فولتير وروسو وغيرهما. ولما عاد إلى بلاده انغمس في تيار السياسة، واشتغل بالصحافة، فأيد الثورة في أولى مراحلها، لكنه لم يلبث أن ازورَّ عنها لسياسة اليعقوبيين المتطرفة؛ فأدى ذلك إلى موته تحت المقصلة.

ويظهر من آثار «شينييه» التي لم تنشر إلا بعد موته، أنه كان يجاهد في سبيل الخلاص من ربقة القيود الصارمة التي فرضها أشباه الاتِّباعيين على أنفسهم فقضوا بها على فنهم، فهو في «مراثيه»[٥٦] يحاكي شعراء الرومان الأقدمين «تيبلُّس» و«بروبرتيوس» و«أوفد»، و«ريفياته»[٥٧] زاخرة بما استقاه من الأدب اليوناني، خذ مثالًا لذلك قصيدة «الأعمى»،[٥٨] التي يجعل هومر فيها يغني لطائفة من الرعاة، وقصيدة «السائل»[٥٩] التي يقص فيها سائل جوَّال مغامراته لرجل أضافه، فتبين له أن مضيفه هو ابنه، ففي أمثال هذه القصائد تراه يستعير المادة من الأدب اليوناني ويمسُّها بخياله الشعري فيخرجها شعرًا صادقًا، تلك كانت أولى مراحله في الشعر التي اعتمد فيها على الآداب القديمة اليونانية والرومانية على السواء، ثم أخذ يطمح إلى نوعٍ جديدٍ من الشعر، جديد في موضوعه وغايته، وإن اتبع الأصول الفنية عند الأقدمين: «هيا نبدِّلْ — في استخراج رحيقنا — زهراتٍ لهم (أي للأقدمين) طالت عهودها، وحسبنا أن نستعير منهم الأصباغ في تصوير فكرنا، «هيا نضيء مشاعلنا من شعلة أشعارهم، فنصوغ شعرًا قديمًا للتعبير عن فكرنا الجديد.» في هذه العبارة رسم خطته الجديدة التي تمنى أن يسير على منهاجها، وكان لا بد له أن يفعل لو امتد به الأجل، وقد بدأ فعلًا يحاول تحقيق أمله بأن يعبِّر عن فلسفة عصره، وما ساد في أيامه من مختلف العلوم في شعرٍ يلتزم قواعد الشعر القديم.

هكذا جاء «شينييه» حلقة تصل القديم والجديد، فشعره مزيج من هذا وذاك، ولكن ما زالت الصبغة الاتِّباعية أبرز طابع يميزه، فهو يوناني العاطفة والمزاج، ولعله استمد

---

[٥٦] Élégies.

[٥٧] Bucoliques.

[٥٨] L’Aveugle.

[٥٩] Le Mendiant.

ذلك من أمه اليونانية، ثم أضاف إلى الطبع والسليقة تحصيلًا من الأدب اليوناني إذ أخذ يغذي فطرته بمددٍ من هومر وغيره من تراث اليونان، فتعاون الدم اليوناني الذي يجري في عروقه مع الاستعداد الفطري الذي مال به نحو الأدب اليوناني، ثم أضيف إلى هذين العاملَين دراسةٌ متصلة لما خلَّف اليونان، فأنتج هذا كله شاعرًا فيه العنصر اليوناني مليء بالحياة، ولم يكن كسائر معاصريه من أشباه الاتِّباعين يسلكون في أشعارهم الأصول القديمة جامدةً ميتة. ولا غرابة أن يُعدَّ «شينييه» بداية للعصر الابتداعي في الأدب لما تراه في شعره من صورٍ حيةٍ ناصعة، وأسلوبٍ واضحٍ مبين يبزر لك المعاني إبرازًا، حتى لتكاد تلمسها وتراها.

وهذا مثالٌ من شعره:

إلى فتاة تارَنْتُو

لقد ماتت «مِيرْتو» فتاة تارنْتو!
أخذتْهَا السفينةُ إلى شواطئ «كامارين» …
وقد غلق مفتاحُ الحِرْصِ — من أجل يوم العُرْس —
خَشَبَ الأَرز على ثوب الزفاف،
وعلى ذهب كان ليزيِّن ذراعيها،
وعطورٍ أُعِدَّتْ لشعرها الأشقر،
لكن، وهي وحدها عند حيزوم السفينة تبتهل إلى النجوم،
لفَّتها الرياحُ الهوجُ التي انتفخ بها الشراع،
فصاحت جازعةً، وهي على مبعدة من البحارة،
ثم هَوَتْ بين أحضان الموج،
لقد أَمْسَتْ بين أحضان الموج فتاة تارنْتُو!
وطَوَتْ موجة البحر جسدها الجميل،
فاغرورقت من «ربة البحر» عيناها — وهي في جوف صخرتها —
فجاهدت أن تُخْفي الجسدَ الجميلَ عن سباع البحر الضارية،
فأَمَرَتْ فرفعتْها عرائس البحر الفاتنة من فورها فوق هام الماء،
وحَمَلْنَهُ إلى الشاطئ … ثم نادَيْن رفيقاتهن من بُعْدٍ بصرخاتٍ داوية،

وطفقت عرائس الغابِ وعيون الماء والجبال
تضرب صدورها، وقد جلَّلها الحداد،
مرددةً — وا حسرتاه — حول قبرها:
وا أسفا! إلى حبيبك لم ترجعي،
وثوب عُرْسك لم ترتديه،
وحول ذراعيك أساورُ الذهب لم تُعْقَد
وفي شَعرك لم يَفُحْ ذكيُّ العطور.

(٣) الأدب المسرحي

(٣-١) المأساة

تدهور الشعر في القرن الثامن عشر — كما رأيت — فتدهورت معه المأساة، وكان انحطاطها — في رأي ديدرو — نتيجة للقيود الثقيلة والتقاليد الباهظة التي فُرضت عليها، فأعجزتها عن النهوض والسير، فأصبحت المأساة شيئًا آليًا تُراعى فيه مجموعةٌ معينة من القواعد والقوانين، وتعالَجُ فيها الموضوعات القديمةُ بعينها، بأشخاصها ودوافعها ومواقفها، دون أن تعبأ بحقيقةٍ نفسية تصوِّرها، أو طبيعة تعكسها في مرآتها، فعلى كثرة مَنْ كتب المآسي في القرن الثامن عشر، لا تكاد تجد بينهم كاتبًا يستوقفك بابتكاره، ويسترعيك بجودته، بل لولا كاتبان فيه أجادا في كتابة المأساة بعض الجودة، لما ترددنا في الحكم على ذلك القرن بالنضوب التام في ذلك الفن من فنون الأدب، ونريد بهذين الكاتبَين: «كريبِّون» و«فولتير».

أما «كريبِّون»[٦٠] (١٦٧٤–١٧٦٢م) فقد ذاع صوته بين الناس في سنٍّ باكرة، ثم خَفَتَ ذلك الصوت فغمره النسيان، حتى فارق الحياة، وله عبارةٌ مشهورة تلقي ضوءًا على فنه في المأساة، قال: «أخذ كورني الأرض وراسينُ السماءَ فبقيت لي الجحيم.» وقد تكون عبارةً منحولة عليه، ولكنها على كل حال تصف مآسيه التي أراد بها أن يثير في نظارته الرعب أكثر مما يثير فيهم الإعجاب والإشفاق، ومن هنا تراه يعالج في

[٦٠] Crébillon.

رواياته أحدَّ العواطف وأفظع الجرائم، منها: «أَتْري وثِيِسْت»[٦١] و«إلكترا»[٦٢] و«رادامِسْت وزنوبي».[٦٣] وهو يعلو في أسلوبه آنًا ويهبط آنًا، وكثيرًا ما يكون ثقيلًا على النفس، وقد تغمُض معانيه في بعض المواضع، والجو السائد في رواياته مكفهرٌّ كئيب، ومع ذلك كله فهو جيِّدٌ بارع في فنه التمثيلي في بعض ما كتب.

ومهما يكن من أمر فقد أفل نجمه أمام كاتب سيطر على فن المأساة كما سيطر على سائر ميادين الأدب، واستطاع وحده أن يحتفظ بتقاليد القرن السابع عشر وأوضاعه، حتى دنا القرن الثامن عشر من ختامه، ذلك هو فولتير الذي أخرج عددًا من المآسي يقرب من خمس عشرة، بدأها برواية «أوديب» وختمها «بأيرين»،[٦٤] ومنها «بروتس» و«زائير»[٦٥] و«محمد» و«تانكريد» و«ميروب»،[٦٦] وقد وضعه معاصروه في صف كورني وراسين، بل زعموا أنه جمع في فنِّه محاسن الرجلَين، لكن رجال النقد الحديث لا يضعونه في هذه المكانة العالية، وينكرون عليه قوة كورني، ونفاذ بصيرة راسين، فلئن برع فولتير وأجاد في بناء الرواية التمثيلية وسياقها فقد فاتته الروعة في تصوير الأشخاص، والقدرة على تحليل نفوسهم تحليلًا عميقًا يغوص إلى أغوارها.

وعلى كل حال فلمأساته مكانةٌ هامة في تطور المأساة، فعلى الرغم من تمسك فولتير بقواعد المأساة الاتباعية كما وضعها أسلافه في القرن السابع عشر تمسكًا نظريًّا، فهو من الوجهة العملية قد خرج على تلك القواعد بعض الخروج متأثرًا بشيكسبير، لا سيما في توسيعه لنطاق المأساة، بحيث يشمل موضوعات لم تكن تقرُّها قواعد الاتباع من قبلُ، فقد كان يشترط أن تستمد المأساة موضوعها من أصولٍ يونانية ورومانية، وأن يكون للأشخاص أسماءٌ يونانية ولاتينية، فاتبع فولتير هذا العرف في بعض رواياته مثل «بروتس» و«موت قيصر» و«ميروب»، لكنه خرج عليه في رواياتٍ أخرى، فهو ينقلك في

[٦١] Atrée et Thyeste.

[٦٢] Électre.

[٦٣] Rhadamiste et Zénobie.

[٦٤] Iréne.

[٦٥] Zaïre.

[٦٦] Mérope.

«تانكريد» إلى عالم الفروسية في العصور الوسطى، وفي «محمد» و«زائير» ينقلك إلى بلاد الشرق، وهكذا. بل إنه حتى في رواياته الاتباعية الخالصة تراه خارجًا بعض الخروج على أسلافه ممهدًا السبيل للحركة الابتداعية القادمة، فقد كان أسلافه في المأساة لا يلتفتون إلى تصوير الجو المحيط بهم في عصرهم، ويحاولون أن تظهر رواياتهم في جوٍّ يوناني أو روماني حسب الموضوع المختار. أما فولتير فقد عُني بما أهمله هؤلاء الأسلاف، مثال ذلك أنه أصرَّ على أن يظهر «بروتس» في ثيابٍ فرنسية تمثل الثياب السائدة في القرن الثامن عشر.

(٣-٢) الملهاة

سارت ملهاة النصف الأول من القرن الثامن عشر على قواعد زعيم الملهاة «موليير»، وأهم وأجود ما ظهر إذ ذاك من الملاهي، رواية «تيركاريه»[٦٧] لكاتبها «لي ساج»[٦٨] الذي سنحدثك عنه بعد قليل قصصيًّا بارعًا، فلو لم يكتب قصته المشهورة «جِيل بلاس»[٦٩] لخلَّدته ملهاته تلك التي يسخر فيها سخريةً جميلة من طبقةٍ محدثةٍ من رجال المال والأعمال، ويعرض لأساليبهم وأخلاقهم فيبين مواضع الضعف فيها بتهكمه الظريف.

وكتب الملهاة كاتبٌ آخر سنصادفه مع «لي ساج» بين رجال القصة، وهو «ماريفو»[٧٠] (١٦٨٨–١٧٦٣م)، وبدأت الملهاة بفضله طريقًا جديدًا، بأن أخذت توجه مجهودها نحو دقة التحليل النفسي، وتختار «الحب» موضوعًا لها، وموضع التجديد هنا هو أنه اتخذ عاطفة الحب موضوعًا للتحليل، بدل أن يجعلها — كما فعل السابقون — عنصرًا بين سائر العناصر التي تتكون منها حوادث الرواية، وهو يعالج الحب في ألوانه المختلفة؛ الحب حين لا يشعر بوجوده العاشقان، والحب حين يشعران به ويخفيانه، والحب الذي لا يجرؤ على إعلان نفسه، والحب حين يكون موضع شك وريبة، فهو باتخاذه تحليل الحب موضوعًا لملهاته، كان شبيهًا براسين الذي اتخذ تحليل الحب موضوعًا

[٦٧] Turcaret.

[٦٨] Le Sage.

[٦٩] Gil Blas.

[٧٠] marivaux.

لمأساته. ومن ملاهيه: «لهو الحب والمصادفة»[٧١] و«الاعترافات الزائفة»[٧٢] و«المخلصون»[٧٣] و«المحبة».[٧٤]

كان «ماريفو» عاملًا على تطور الملهاة نحو ما يسمى «الملهاة الباكية»[٧٥] — وهي شبيهة بضرب من الملهاة شاع في إنجلترا في القرن الثامن عشر أيضًا، ويسمى هناك بالملهاة العاطفية — والملهاة الباكية تستدرُّ عبرات النظارة بأن تعرض عليهم حياة الناس الخاصة بما فيها من فضائل وما تعانيه من آلام، أكثر مما تستثير ضحكاتهم بأن تعرض عليهم تلك الحياة الخاصة بما فيها من حماقةٍ وسخف، أو هي بعبارةٍ أخرى تضع مأساة في إطار ملهاة، ولما كانت «الملهاة الباكية» تخالف طبائع الأشياء، فقد ظهرت حركة تقاومها، وعلى رأسها «بومارشيه»[٧٦] (١٧٣٢–١٧٩٩م)، الذي حاول أن يعيد للملهاة ضحكاتها الخالصة التي تنبعث من قلوبٍ خليَّةٍ مرحة كما كانت عند موليير، وذلك بملهاتَيه الساخرتَين الرائعتَين «حلاق إشبيلية»[٧٧] و«زواج فيجارو».[٧٨]

وذكر «الملهاة الباكية» التي تمزج بين عنصرَي المأساة والملهاة معًا يؤدي بنا إلى الحديث عن «المأساة البورجوازية» أو «الدراما» كما أطلق عليها، وهي ضرب من المسرحية ظهر في فرنسا في أواخر القرن الثامن عشر، فلعلك تذكر أن أصحاب المذهب الاتباعي لم يجيزوا قط أن تختلط ألوان الأدب بعضها ببعض، فلا يجوز لمأساة أن تقبل عنصرًا من عناصر الملهاة. والمأساة عندهم شرطها أن تكون أرستقراطية في موضوعها، فتعالج مصرعًا لعظيم، وتعرض أشخاصًا فوق المستوى المألوف من عباد الله، وأما الملهاة فشرطها عندهم أن تعالج مضحكاتٍ مأخوذة من حياة الطبقة الوسطى أو الطبقة الدنيا، وكان طبيعيًّا في عصرٍ أخذت روح الديمقراطية تظهر فيه وتزداد أن يثور الأدباء على هذه الأوضاع الأدبية التي تفرق بين الطبقات، وقد رأينا بداية هذه الثورة

---

[٧١] Le Jeu de L’Amour et du Hazard.

[٧٢] Les Fausses Confidences.

[٧٣] Les Sincères.

[٧٤] L’Epreuve.

[٧٥] Comédie Larmoyante.

[٧٦] Beaumarchais.

[٧٧] Le Barbier de Seville.

[٧٨] Le Mariage de Figaro.

في «الملهاة الباكية»، حين حاولت أن تطمس الفوارق بين المأساة والملهاة، ثم أخذ رجال الأدب يتساءلون: فيمَ هذه التفرقة؟ لماذا لا تتخذ حياة الطبقة المتوسطة إلا موضوعًا للهو والفكاهة؟ لماذا لا تكون كوارث هذه الطبقة من الناس مصدرًا للأسى لا يقل في فجيعته عما تحدثه كوارث عظماء التاريخ القديم وأشخاص الأساطير؟ لا بد إذن من أن يُفْسح في مجال المأساة ليتسع «للمأساة الشعبية» إلى جانب «المأساة الحماسية» المألوفة، ولئن أعوز هذه المأساة الشعبية ما في زميلتها «الحماسية» من أبهةٍ وجلال، فسيعوض عن هذا النقص قربها من الحق الواقع وعمق أثرها في تقويم الأخلاق.

كان هذا — كما ذكرنا — نتيجةً لازمة للتطور السياسي في القرن الثامن عشر الذي كان يسير نحو الديمقراطية، ونحو ثورة الشعب على التفاوت القائم، بخطواتٍ سراع، لكنه كان كذلك نتيجةً مباشرة لرواياتٍ انتقلت من الأدب الإنجليزي إلى فرنسا، فقد ترجمت رواية «لِلُو» «تاجر لندن، أو تاريخ جورج بارنُول»،[٧٩] ورواية «المقامر»[٨٠] لإدوردمور، ولم تكد هاتان الروايتان تنقلان إلى الفرنسية حتى امتدحهما النقاد وقلَّدهما الكتَّاب، وتحمس لهما الشعب، وأصبحتا نموذجًا يحتذيه كل من أراد السير على المنهاج الجديد، وما هذا المنهاج الجديد سوى «المأساة البورجوازية» (وقد تسمى «الدراما» فقط) التي تستمد عناصر المأساة من الحياة المنزلية المألوفة عند أوساط الناس، والتي تتوخَّى الصدق في الوصف والتصوير.

وأعظم رجال «المأساة البورجوازية» — إذا قيست العظمة بعمق الأثر — هو «ديدرو» في مأساتَيه النثريتَين «الابن الطبيعي»[٨١] و«رب الأسرة»،[٨٢] ولو أنه لم يوفق في تأليفهما، وكان «سِيدِنْ»[٨٣] (١٧١٩–١٧٩٧م) أقرب منه إلى التوفيق في رواية «فيلسوف وهو لا يدري»،[٨٤] ويعد «سيدنْ» طليعة القرن التاسع عشر في هذا اللون من الأدب المسرحي.

---

[٧٩] London merchant or the History of George Brnwell, by Lillo.

[٨٠] The Gawester, by Edward moore.

[٨١] Le Fils Naturel.

[٨٢] Le Père de Famille.

[٨٣] Sedaine.

[٨٤] Pbilosople sans le savoir.

(٤) القصة

كثيرًا ما يتشابه مجرى الأمور في الأمم المختلفة، ففي إنجلترا في القرن الثامن عشر، أخرج الكاتب المسرحي «لِلُو» — الذي سلف ذكره في الكلمة الماضية — روايته «التاجر اللندني» محاولًا بها أن يضع أساسًا لنوعٍ جديدٍ من المأساة يُعالج شئون الطبقة الوسطى في حياتهم الخاصة، وأخرج الكاتب القصصي «رتشردسُنْ» قصة «باملا» يقصد بها إلى الغاية نفسها، فجاء المجهودان في وقتٍ واحد، يشدُّ أحدهما أزر أخيه، وكذلك حدث في فرنسا أن اتجهت جهود الأدباء نحو تحويل المسرحية والقصة في هذا الاتجاه الجديد في آنٍ معًا، فالمسرحية الجديدة والقصة الجديدة كلتاهما أريد بها أن تصور الحياة الجارية لسواد الناس، وكانت كلتاهما نتيجة لتطور الحركة الديمقراطية واتساعها.

(٤-١) لي ساج Le Sage (١٦٦٨–١٧٤٧م)

هو أول من يصادفك بين رجال القصة من الفرنسيين، درس القانون، والتحق بسلك القضاء، لكنه هجر القضاء لينصرف إلى الأدب، ولبث حتى نهاية حياته معتمدًا في عيشه على قلمه، وقصته التي خلدته هي «جيل بلاس»،[٨٥] وبطلها طالب فرنسي شاب يدعى «أوفيدو»،[٨٦] قصد إلى جامعة «سالامانكا» ليتمم دراسته، وبينما هو في طريقه أطبق عليه اللصوص، لكنه استطاع أن يلوذ بالفرار وتقلَّبت به الحياة؛ فهو آنًا يخدم الكنيسة، وآنًا يعاون طبيبًا، وطورًا يتصل بالمسرح، وبعد أن دارت به عجلة الحظ صعودًا وهبوطًا، عرفه رئيس الوزراء فوثق به وجعله كاتمًا لسره؛ وجمع ثروة عريضة وسلطانًا قويًّا. لكن عجلة الحظ عادت فهبطت به من جديد وطوَّحته أسفل سافلين، ثم صعدت به مرةً أخرى، واستعاد سابق مجده إذ عيَّنه أحد الأشراف كاتمًا لسره، وانتهى به الأمر أن تزوج للمرة الثانية، وأوى إلى قصره، حيث قضى بقية عمره في هدوءٍ وسعادة … وحوادث الرواية — كما ترى — مفكَّكة لا حبكة فيها ولا وحدة ولا منطق يضبط تتابعها، فالمغامرات يعقب بعضًا بعضًا كما اتفق، بغير خطةٍ مرسومةٍ مدبرة، وكثيرًا ما يستطرد الكاتب في قصص فرعية لا تربطها بمجرى الحوادث الرئيسي رابطةٌ

[٨٥] Gil Blas.

[٨٦] Oviedo.

قوية، وإن شئت فقل إن «جيل بلاس» مجموعة من القصص سيقت واحدة تتبع واحدة، دون أن تتصل هذه الخرزات بخيطٍ واحدٍ لتصبح عقدًا موصولًا، لكن انتقال البطل في أوساطٍ مختلفة، بحيث يخالط أدناها ويعاشر أرقاها، هيأ للكاتب فرصة نادرة ليُصوِّر أخلاق عصره على اختلاف ألوانها، وساعد الكاتبَ على حسن التصوير دقة ملاحظته التي لم تفلت منها دقيقة ولا جليلة من شئون الحياة في كافة ضروبها، وكذلك براعته في تحليل الأشخاص، حتى ليضرب ببعض أشخاص قصته المثل في جودة التحليل والعرض — مثل شخصية الدكتور سانجرادو[٨٧] — والتحليل عند «لي ساج» لا يتميز بالعمق، ولكنه يتصف بالصدق ومطابقة الواقع، وهو في قصته ساخر يهزأ بالتحليل الخلقي الذي أصاب عصره الذي يصوره، لكنها سخريةٌ عفيفة لم تزلَّ مرة في هجر القول وفحشه، حتى لقد نقده تلميذه «سمولِتْ» — القصصي الإنجليزي الذي سنروي لك نبأه في الفصل القادم — بقوله إنه كان أرفق مما ينبغي بحماقات الإنسان وسيئاته.

ونذكر من أصحاب القصة في ذلك العصر أيضًا «ماريفو» الذي أسلفناه كاتبًا مسرحيًّا مجدِّدًا في فن الملهاة، وقصته المشهورتان — وكلتاهما ناقصتان — هما «حياة ماريان»[٨٨] و«الفلاح المُحْدَث»،[٨٩] أما الأولى فمذكرات على لسانٍ نبيلةٍ تسجل فيها تاريخ حياتها من طفولتها حتى يومها الراهن، وأما الثانية فقصة فلاحٍ شابٍّ يدعى «يعقوب» يهجر قريته في سن الثامنة عشرة ليلتمس الثراء في باريس. وهاتان القصتان شبيهتان بقصة «جيل بلاس» في تفكك الأجزاء وتتابع المغامرات وتلاحق صور الحياة المختلفة الألوان والوجوه، لكن «ماريفو» أقرب إلى تصوير الواقع من «لي ساج»، فبدل أن يقصَّ الحوادث في جو إسباني، ويخلع على أشخاصه ثيابًا إسبانية وأسماء إسبانية ليخفي وراءها رجاله ونساءه من الفرنسيين، كما فعل «لي ساج»، ترى «ماريفو» يحدثك عن رجال فرنسيين ونساءٍ فرنسياتٍ في غير تنكرٍ ولا إخفاء، ويعرض لك أشخاصه في جو فرنسي خالص، وكذلك كان «ماريفو» أحرص من زميله «لي ساج» على تسجيل دقائق الحياة كما تقع،

[٨٧] Dr. Sangrado.

[٨٨] La Vie de Marianne.

[٨٩] La Paysan Parvenu.

ثم إنه عنى بالتحليل النفسي لأشخاصه، فكانت هذه الأداة عند وسيلة اجتذاب القارئ، وهي تقابل عنصر السخرية والفكاهة عند «لي ساج».

وأخيرًا نذكر من كتَّاب القصة «بريفو»[٩٠] (١٦٩٧–١٧٦٣م) الذي بدأ حياته جنديًّا، ثم ترك الجيش لينخرط في جماعةٍ دينيةٍ وأصبح قسيسًا، ولكن نفسه القلقة لم تطمئن إلى حياة الدير، ففر إلى هولنده، ثم ألقى عصا تسياره في إنجلترا، حيث أقام حينًا عاد بعده إلى بلاده.

كتب «بريفو» أكثر من مائة كتاب، بينها قصصٌ ثلاث: «مذكرات ومغامرات رجل ذي شأن»،[٩١] وتقع في ثمانية أجزاء، و«الفيلسوف الإنجليزي أو تاريخ مسيو كليفلاند»،[٩٢] وتقع كذلك في ثمانية أجزاء، و«أسقف كيلرين»،[٩٣] وتقع في ستة أجزاء، وكان مما عمله «بريفو» أن ترجم «رتشردسُن» — القصصي الإنجليزي — وهنا كثيرًا ما يخطئ المؤرخون، فيزعمون أن القصَّاص الفرنسي تأثَّر خطوَ زمليه الإنجليزي بما ترجمه له، فينبغي أن نذكر أن «بريفو» سبق بكتابة قصصه ترجمته لرتشردسن، فهو إذن لا يدين له فيها بشيء، ولم يبق لنا من هذا الإنتاج الضخم إلا شذراتٌ قليلة تكفي وحدها أن تضع الكاتب في مكانةٍ ممتازةٍ بين رجال القصة في الأدب الفرنسي، ولنذكر من هذه الشذرات بصفةٍ خاصة «تاريخ مانون ليسْكُو»[٩٤] — وهو في الأصل شطر من الجزء السابع من قصة «مذكرات رجل ذي شأن» — فهذا الجزء يكوِّن قصةً قصيرة هي بحق أول قصة — في موضوعها وصبغتها — تلمح فيها شبهًا بما نسميه اليوم بالقصة، فحكاية الحب فيها تثير عطف القارئ ومشاعره، والحوافز التي تدفع أشخاصها إلى النشاط والعمل طبيعية، تصور الواقع أتمَّ تصوير، وأسلوبها سلسٌ مستقيم، لا يشوبه الإسراف في الصنعة والتكلف. وها قد انقضى على الإنسان قرنان من الزمان يمارس فيهما كتابة القصة منذ «بريفو» ولا تزال «مانون ليسْكُو» تهزُّ قلب القارئ وتحرك مشاعره.

---

[٩٠] Prévost.

[٩١] Memoires et Aventures d'un Homme de Qualité.

[٩٢] Le Philosophe Anglais, or Histoire de M. Cléveland.

[٩٣] Le Doyen de Killerine.

[٩٤] Histoire de manon Lescaut.

الفصل الثاني عشر

الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر

(١) النثر

(١-١) جوناثان سوِفْت Jonathan Swift (١٦٦٧–١٧٤٥م)

ولد في «دبلن»، وكان أبوه قد مات قبل ولادته، فكفله عمه، حتى أتم دراسته في الجامعة، ولم يكن في دراسته الجامعية تلميذًا نابهًا، حتى لقد منح الدرجة عن غير جدارة علمية، ولم يلبث أن عيَّنه قريبٌ له عظيم كاتمًا لسره، وكان ذلك القريب العظيم هو «السير وليم تمبل»[١] رجل السياسة المشهور في تاريخ بلاده، وكان إذ ذاك يقيم في «مور بارك»[٢] بمقاطعة «سَرِي» في إنجلترا.

لبث «سْوِفْت» في منصبه ذاك نحو عشرة أعوام، ملأها بالقراءة والدرس، فأكمل بهذا المجهود الشخصي نقص دراسته الجامعية، وكان إذ ذاك يكتب ويكتب، ثم يقذف في النار بما يكتبه، وحاول قرض الشعر ولم يوفق، وقد عرض إحدى منظوماته الشعرية على «دريدن» — وبينه وبينه صلة من الرحم — فقال له الناقد الكبير قولًا كان له في نفس الكاتب أعظم الأثر: «سوفْتُ يا ابن العم، إنك لن تكون شاعرًا.»

[١] Sir William Temple.

[٢] Moor Park.

وكان في «مُورْ بارك» — حيث أقام السير تمبل ومعه سوفت — طفلة تنتمي بصلةٍ بعيدةٍ إلى أسرة الكاتب، هي «إِسْتَرْ جونْسُنْ»، تعهد سوفت بتعليمها وتثقيفها، فنشأت صلة من الود بين التلميذة وأستاذها، ثم تطور الود فأصبح حبًّا وغرامًا، كان أقوى في جانب الفتاة منه في جانب الأستاذ، وهذه هي الفتاة التي أطلق عليها الكاتب في أدبه اسم «سْتِلَّا»، ومات «السير تمبل» بعد حين، فعُني «سوفت» بنشر مؤلفاته — وكان تمبل سياسيًّا أديبًا له مكانته في عالم الأدب — وبعدئذٍ عاد «سوفت» إلى وطنه أيرلنده قسيسًا لحاكمها «لورد باركلي»، فسافرت في إثره «سْتِلَّا»، ومعها صديقة لها، واتصلت صلة الصداقة بين الكاتب وفتاته، فكانت له مصدر سعادة لولاها لأصبحت حياته معتمةً كئيبة.

وأول ما أخرجه «سوفت» من أدبه الخالد «قصة الدَّلْو»،[٣] كتبها وهو في التاسعة والعشرين من عمره، وهي عند بعض الناقدين أعظم ما جرى به قلم الكاتب، وفيها يسخر من العقائد الدينية الثلاث: الكنيسة الإنجليكانية، والكنيسة الرومانية، والكنيسة الكهنوتية، وهو يرمز إلى الكنائس الثلاث بأسماء إخوة ثلاثة: «جاك» و«بطرس» و«مارتن». وقد ذكر سوفت كتابه هذا بعد كتابته بأعوامٍ طوال، فقال: «يا إلهي! يا لها من عبقرية وُهِبْتُها حين أنشأت هذا الكتاب!» والحق أن هذه القصة دليلٌ ناهض على أصالة فكره وقوة ابتكاره، تجلَّت فيها مواهبه إلى حدها الأقصى، والهجاء في هذا الكتاب منصبٌّ على رجال الدين الذين يثيرون اختلافات في المذاهب بتعالُمهم وسخفهم.

ثم تلا هذه القصة «معركة الكتب»[٤] التي تدور حول المفاضلة بين أدب القدماء وأدب المحدثين. فقد نشبت معركةٌ أدبيةٌ حامية بين الأدباء حول هذه المفاضلة — وبدأت المعركة في فرنسا — وكان «السير وليم تمبل» في ذلك العراك مدافعًا عن الأدب القديم، فأيده «سوفت» في وجهة نظره، و«معركة الكتب» ملحمةٌ تهكمية يتخيل فيها الكاتب حربًا تنشب بين الكتب القديمة والكتب الحديثة التي في مكتبة قصر سنت جيمس، نسوق لك منها هذا المثال:

> كان جيش القدماء أقل عددًا من جيش المحدثين قلةً ظاهرة، وكان لهومر قيادة المدفعية الراكبة، ولبندار قيادة كتيبة الفرسان الخفيفة، وكان إقليدس رئيس

---

[٣] Tale of a Tub.

[٤] Battle of the Books.

> المهندسين، وعُهد بقيادة رُماة القوس إلى أفلاطون وأرسطو، وبقيادة المشاة إلى هيرودت ولفي، وكان هبوقراط على رأس فرقة من الفرسان، واصطف في المؤخرة جنود الحلفاء يقودهم «فوسْيَسْ» و«تمبل».
>
> ودلَّت الدلائل كلها على أن معركةً فاصلة وشيكة الوقوع، فطارت «الشهرة» — وقد كانت كثيرًا ما تطوف بالمكتبة الملكية، وكان لها فيها مكانٌ فسيح تأوي إليه — طارت في عجل إلى جوبتير، فقصَّتْ عليه كل ما حدث بين الحزبَين في العالم الأرضي، وكانت أمينةً فيما قَصَّتْ؛ لأنها لا تقول إلا الصدق وهي بين الآلهة، فأبدى جوف اهتمامًا عظيمًا بالأمر، وجمع من فوره مجلسًا في مجرَّة السماء، ولما اجتمع شيوخ السماء أنبأهم كبير الآلهة النبأ، قائلًا إن معركةً دامية وشيكة الوقوع بين جيشَين قويَّين من القدماء والمحدثين، وما تلك الكائنات القديمة والمحدثة إلا كتبٌ يهتم بأمرها آلهة السماء اهتمامًا شديدًا، وربما أسرفت الآلهة في اهتمامها ذاك …
>
> ولما رأى «أرسطاليسُ» (بيكُنْ) يتقدم نحوه مقطب الجبين من غضب، رفع قوسه إلى رأسه وأرسل رمحه يشق الهواء، لكن الرمح أخطأ «المُحْدَثَ» المِقْدَام، ومضى فوق رأسه يئزُّ أزيزًا، حتى صادف ديكارت فأصماه …

وأخرج «سوفت» بعد ذلك «يوميات إلى ستِلَّا»،[٥] وهي خطابات قصد بها إلى حبيبته، ولم يُرِدْ نشرها، أخذ يتحدث فيها حديثًا طليًّا عن دقائق حياته ويصبُّ فيها عواطفه كما تجيش في صدره، تراه آنًا يثرثر ثرثرة الخليِّ المرح، ثم ينتقل فجأة إلى أهم الحوادث السياسية في عصره، وهو بعبارةٍ واحدة من قلمه ينفث الحياة والقوة في شخص، وبعبارةٍ أخرى يضرب شخصًا آخر الضربة القاضية التي لا قيامة لذكره بعدها، وبالطبع يتخلل الأحاديث كلها حبُّه لِسْتِلَّا وحاجتُه إلى حبها وعطفها. ولقد كانت علاقته بها موضع اختلافٍ كبير، والأرجح عند بعض الناقدين أنه تزوج منها.

كان «سوفت» أول الأمر مؤيدًا لحزب الأحرار، ثم ساءته سياستهم، فانضم إلى حزب المحافظين، وسرعان ما أصبحت له مكانةٌ سياسية ممتازة، بل لسنا نسرف إن زعمنا أنه أصبح في عالم السياسة — كما كان في عالم الأدب — قطب الرحى، وكان

---

[٥] Journal to Stella.

من الأدباء الأصدقاء الذين تجمعوا حوله «بوب» و«أَدِسُنْ» و«سْتِيل» ونوشك أن نقول في غير تحفظٍ إن الأدب الإنجليزي لم يشهد رجلًا بلغ من السلطان وقوة المركز ما بلغه «سوفت» إذ ذاك، وأخذ يخرج رسالة في إثر رسالة يهاجم بها «الأحرار» أصدقاء الأمس، والعجيب أنه رغم جبروته لم يستفد شيئًا مما يأمله، فقد كان يطمح أن يكون أسقفًا لكنيسة في إنجلترا، ولكن أولي الأمر أبوا أن يعهدوا بمثل هذا المنصب الديني إلى رجل طعن الكنيسة طعناتٍ دامية في قصة «الدَّلْو»، وأخيرًا نُصِّبَ نائبًا لأسقفٍ في كنيسة «سنت باترك» في دبلن، ولم يكن «سوفت» مقتنعًا بهذا المنصب، ولم يُرْضه أن يستقر به المقام في دبلن بعيدًا عن النشاط السياسي في إنجلترا، وما هي إلا فترةٌ قصيرة مضت، حتى سقط المحافظون وفقد سوفت بسقوطهم كل رجاء. وظل مقيمًا في دبلن وكأنه منها في مطارح النفي.

وفي سنة ١٧٢٦م نشر «سوفت» أشهر كتبه وأقربها إلى نفوس القراء على اختلافها وهو «رحلات جَلِفَرْ»[٦] الذي ما فتئ منذ نُشِرَ مصدر متعة لا تنقطع للصغار والكبار على السواء، مع أن كاتبه يقول: «إن الغاية الأساسية التي أرمي إليها هي أن أُحْرج صدور الناس لا أن أسلِّيهم.» ويقول أيضًا في خطابٍ أرسله إلى «بوب» أنا أكره وأمقت بقلبي ذلك الحيوان الذي يسمى بالإنسان، ولو أنني أحب بقلبي زيدًا وعمرًا وخالدًا … فالكاتب ناقم على الإنسانية باعتبارها جنسًا عامًّا، لكنه يحب الأفراد إن بدا منهم ما يدعو إلى الحب، وهذا الكتاب نقدٌ مقذعٌ لاذع للإنسانية البغيضة.

وموضوع الرحلات — كما يعلم القراء جميعًا — وصفٌ لأسفار جلفر في أرض الأقزام، ثم في أرض العمالقة، فهو بين أولئك ماردٌ جبار وبين هؤلاء قزمٌ ضئيل، وقد برهن الكاتب على قدرة توشك أن تكون إعجازًا في حفظ النِّسَبِ بين حجوم الأشياء، فالعالم كله في بلاد «لِيلِيبَتْ»[٧] أرض الأقزام ضئيل بنسبةٍ مطردة، والعالم كله في بلاد «بروبْدِنْجِنَاج»[٨] — أرض العمالقة — ضخم بنسبةٍ مطردة أيضًا، فلو قلنا — مثلًا — إن البوصة عندنا تمثل قدمًا في أرض الأقزام والقدم عندنا تمثل بوصة في أرض العمالقة

[٦] Gulliver's Travels.

[٧] Lilliput.

[٨] Brobdingnag.

سار كل شيءٍ على هذه النسبة في دقةٍ عجيبةٍ لا تخطئ، فالبقرة عند الأقزام في حجم الفرخ الصغير، والمنزل في حجم الصندوق، والرجل من الناس يمكن حمله في الجيب، وهكذا. وقل عكس ذلك عند العمالقة.

ولم يَرُقْ للدكتور جونْسُنْ أن يجعل في هذا قدرةً ونبوغًا، قائلًا: «يكفيك أن تفكر في ناسٍ ضخام وناسٍ ضئال، ثم يسهل عليك بعد ذلك بقية القصة.» ولكن يظهر أن سهولة الأمر قد أوحى بها الاطراد العجيب الذي استطاع سوفت أن يحافظ عليه من بدء القصة إلى ختامها، فظن الناقد أن تصغير الأشياء والأحياء أمرٌ طبيعي في مقدور كل إنسان، وقد يقول قائل: إن القصة أكذوبةٌ واحدة، ومن اليسير أن يكذب الإنسان، ولكن فكِّر قليلًا تجد الأكذوبة المتَّسقة المطردة التي لا تتناقض أجزاؤها ليست من السهولة، بحيث ظننت للوهلة الأولى.

ولكن ماذا يريد «سوفت» بهذه الرحلات العجيبة؟ يريد أن يهاجم الإنسانية عامة في غرائزها وحماقاتها، وأن يسخر من رجال عصره خاصة في خصوماتهم وسفاسفهم، فإذا قال لك مثلًا إن قومَين من الأقزام اقتتلا، واستعان فريق منهما بجلفر؛ لأنه كان يخشى سطوة أسطول الأعداء، فيذهب جلفر إلى ذلك الأسطول المخيف، فيحطمه بإحدى يديه. ضحكتَ من زهو هؤلاء الذين اعتدوا بسطوة أسطولهم. والخطوة التالية أن تضحك من زهو الإنسان بقدرته وإنه لضعيف، بل إذا قال لك إن جيشَين من هؤلاء الأقزام تلاقيا في حومة الوغي، وأنت تعلم أن الجنديَّ منهم لا يزيد على طول إصبعك، ضحكتَ ملء شدقَيك عجبًا من خصومةٍ تشتد بين تلك المخلوقات الضئيلة، حتى تؤدي بهم إلى القتال، والخطوة التالية لذلك أن تضحك ملء شدقَيك أيضًا عجبًا من بني الإنسان يختصمون ويقتتلون، وإنهم كذلك لتوافه ضئال، وإن روى لك الكاتب عن أرض الأقزام أن حزبَين هنالك أحدهما يلبس أعضاؤه أحذيةً عالية الأعقاب، والآخر يلبس أعضاؤه نعالًا وطيئة الأعقاب، وأن هذين الحزبَين يختلفان في تلك البلاد على ولاية الحكم، وأن الإمبراطور قرر ألا يعهد بأزمَّة بلاده إلا لذوي النعال الوطيئة، وأن ابن الإمبراطور كان مترددًا بين الحزبَين أيهما أقوم سبيلًا فلبس نعلًا عاليًا ونعلًا وطيئًا، فاعلم أن الكاتب يرمز بذلك إلى حزب «الكنيسة العالية» وحزب «الكنيسة الواطئة» — فهكذا كانا يسمَّيان في إنجلترا في القرن الثامن عشر — أي إلى المحافظين والأحرار، وهو يرمز بإمبراطور الأقزام إلى الملك جورج الأول، وقد كان يميل بهواه مع الأحرار، وابن الإمبراطور يمثل أمير ويلز الذي أبدى بعض

الميل نحو المحافظين، وإن رأيت الكاتب يروي لك عن الأقزام أنهم اختلفوا من أين تُكسر البيضة؟ أتكسر من طرفها العريض أم من طرفها الدقيق؟ وأن هذا الاختلاف أدى بينهم إلى خصومةٍ وشحناء، فاعلم أنه يشير بذلك إلى الاختلافات الدينية التافهة التي يثيرها رجال الدين بتعصبهم، ولو نُظِرَ إلى تلك الخلافات من أعلى لوُجد أنها لا تزيد في جدها عن مشكلة البيضة من أين تكسر، وهكذا، وهكذا … فلو قرأت «رحلات جلفر» تحت هذا الضوء لرأيت أنه أعظم كتاب في الهجاء الساخر بالإنسان عامة وبرجال عصره خاصة.

والآن نعرض عليك فكرةً موجزة عن أجزاء الكتاب:

أبحر «مستر لميُولْ جلفر»[٩] — وهو جراح على سفينة — من مدينة برسْتُل في الرابع من شهر مايو سنة ١٦٩٩م ميمِّمًا شطر جزائر الهند الشرقية، وتحطمت السفينة عند خط عرض ٣٠ تقريبًا، فقذف الموج بجلفر إلى جزيرةٍ مجهولة، فإذا بتلك البلاد مملكة «ليليبت» التي يسكنها أقزامٌ صغار، وأخذ هؤلاء الأقزام رحَّالتنا أسيرًا. وهنا يصف «سوفت» حياة هؤلاء الناس، وما ينشب من قتال بينهم وبين جيرانهم أهل «بليفَسْكُو»،[١٠] وحياة رجال القصر، والأحزاب المختلفة، وما إلى ذلك، ونشب بين أهل «ليليبت» — يقصد بهم الإنجليز — وأهل «بليفسكو» — ويقصد بهم الفرنسيين — قتالٌ فظيع نسوق لك العبارة الآتية في وصف أسبابه؛ لأنها تدلك على طريقة الكاتب في التَّهكُّم:

> بدأ القتال على الوجه الآتي: يسلِّم الناس جميعًا بأن الطريقة البدائية لكسْر البيض قبل أكله هي أن يُكسَر من طرفه العريض، لكن جَدُّ جلالة الملك الحاضر حدث له مرةً حينما شرع يأكل بيضة وهو صبي أن جرح إصبعه لما أراد كسر البيضة وَفْق التقليد القديم، فلم يلبث أبوه الإمبراطور أن أصدر مرسومًا يأمر فيه أبناء الشعب جميعًا أن يكسروا البيض من طرفه الدقيق، وإلا تعرضوا للعقاب الصارم، ولكن الشعب اتخذ موقف المقاومة، بحيث ينبئنا التاريخ أن ست ثورات نشبت لهذا السبب، ومات أحد الأباطرة في تلك الثورات، وضاع التاج من آخر. وقد كان ملوك «بليفسْكُو» لا ينفكُّون يزيدون هذه الثورات الأهلية اشتعالًا، وكانت إذا ما هدأت ثورة فرَّ الطريدون إلى تلك الإمبراطورية

[٩] Mr. Lemuel Guliver.

[١٠] Blefusco.

يحتمون فيها، ويقال إن أحد عشر ألفًا من الناس كانوا بين آونةٍ وأخرى يؤثرون الموت على أن يذعنوا لما أُمروا به من كسر البيض من طرفه الدقيق. وكُتبت مئاتٌ عديدةٌ من الكتب في موضوع هذا الخلاف، لكن مؤلفات «أصحاب الطرف العريض» حُرِّمت منذ أمدٍ بعيد، كما حَرَّم القانون على ذلك الحزب كله أن يشغل رجالُه مناصب الدولة. وكثيرًا ما احتجَّ أباطرة بليفسكو خلال ذلك الشغب بوساطة سفرائهم، وهم في احتجاجهم يتهموننا بإحداث فتنةٍ دينية؛ إذ زعموا أننا بذلك إنما نسيء إلى مذهب أساسيٍّ في الدين كما بشَّر به نبينا العظيم «لَسْتُرُجْ» في الجزء الرابع والخمسين من الكتاب المقدس «بلَنْدِكْرَالْ» (وهذا الكتاب هو «قرآنهم»)،[١١] لكنا نحسب أن قولهم هذا مبالغة في تأويل النص؛ لأن العبارة كما وردت هي: «وأُمِرَ المؤمنون جميعًا أن يكسروا بيضهم من الطرف الملائم.» وأيُّ الطرفين هو الملائم؟ يجب — في رأيي المتواضع — أن يترك لضمائر الأفراد، أو أن يخوَّل كبيرُ القضاة — على الأقل — حق الفصل.

وفي الجزء الثاني من الكتاب يفرُّ جلفر من أرض «ليليبت» إلى بلاد «بروبْدنْجِناج»، وأهل هذه البلاد عمالقةٌ يكبرونه حجمًا بمثل ما يصغره أقزام ليليبت. وأُخِذَ جلفر في حضرة الملك العملاق، وأُمر أن يروي عن أمته، فأخذ جلفر يعظِّم في الوصف ويفخِّم، لكن الملك ورجاله أحرجوه بكثرة الأسئلة، حتى اضطر أن يقول الصدق في أمته، وهنا يبيِّن سوفت نقائص البلاد المتمدينة في رأيه، ويستمع الملكُ إلى ما يقوله جلفر، ثم يقول:

> لستُ أرى مما تقول … أن رجالكم يُكرَّمون بما لهم من فضيلة، أو أن القساوسة يرتقون بما لهم من علمٍ وتقوى، أو أن الجنود يُرَقَّوْن بما لهم من خلقٍ وإقدام، والقضاة بما لهم من سلوكٍ قويم، والنواب بما يبدونه من حبٍّ لبلادهم، والمشيرين بما يتحلون به من حكمة … فلا يسعني إلا أن أحكُم بأن الشطر الأعظم من مواطنيك أسوأ فصيلة من الدود الصغير الكريه مما يزحف على سطح الأرض من ديدان.

[١١] هذه العبارة في النص موضوعة بين قوسَين.

ثم يزور «جلفر» بعد ذلك أرض «لابوتا»،[12] وهنا يصبُّ سخريته على العلماء، فالطعام في القصر الملكي يقطَّع على أشكالٍ هندسية، ورجال الفكر مغرقون في تفكيرهم، حتى لا يفيقون إلا إن ضُربوا بأطراف السياط، وكان من بينهم عالم يحاول أن يستخرج أشعة الشمس من القثاء، وفي هذه الأرض أيضًا يلتقي الرحالة بفئةٍ بغيضةٍ حكم عليهم أن يقضوا حياةً أبدية لا يستخدمون فيها ملكاتهم ومواهبهم.

وفي الجزء الرابع والأخير من «رحلات جلفر»، يطوف الرحالة ببلادٍ يسكنها «الوينيم»،[13] وهم ضرب من الكائنات لها هيئة الخيل، ولهذه الخيل هناك مكانة الإنسان في سائر البلدان، وأما الناس في تلك البلاد فيبدون في شكلٍ بشعٍ مخيف، ويَلْقَوْن من «الخيول» كل مقت وازدراء، ويمثل «سوفت» بهذه الفصيلة البشرية الوضيعة التي يسميها «ياهو»[14] الجنس البشري كما يراه، وفي هذا الجزء أقذع وألذع هجاء يوجِّهه الكاتب للإنسانية التي يمقتها أشد المقت، حتى ليقال إن الجنون الذي مسَّ الكاتب في أخريات سنيه كان قد أخذ يلعب بقواه العقلية، وهو يكتب هذا الجزء المظلم المعتم الكئيب من كتابه، وحسبه ظلمًا للإنسان أن يضعه في مرتبةٍ أدنى من الحيوان.

«أَدِسُنْ» و«سْتِيلْ».

لا بد أن نقرن هذين الكاتبَين أحدهما بالآخر، وأن نضعهما جنبًا إلى جنب في كلمةٍ واحدة، فقد اتصلت حياتهما الأدبية وتعاونا على نحو ما تعاون «بُومُنْتْ» و«فِلتْشَرْ» في القرن السابع عشر، فأصبح عسيرًا أن تذكر زميلًا بغير زميله.

(١-٢) جوزيف أدسن Joseph Addison (١٦٧٢–١٧١٩م)

هو من أئمة النثر في الأدب الإنجليزي، تخرج في جامعة أكسفورد وأتقن دراسة اللاتينية إتقانًا مكَّنه أن يقرض فيها الشعر، وأن يصادف هذا الشعر إعجابًا عند «بوالو» — الناقد الفرنسي الذي عرفته في الفصول السابقة — حين عرضه عليه «أَدِسُنْ» أثناء إقامته في فرنسا، وكان «أَدِسُنْ» حييًّا خجولًا يتعثر في القول إن كان بين جماعة، ومن هنا

[12] Laputa.

[13] Houyhnhnms.

[14] Yahoos.

أحجم عن النقاش وهو عضو في البرلمان، ويميل بطبعه إلى التفكير الهادئ المتأمل، وقد كان يهيئ الكاتب نفسه لينخرط في سلك الكنيسة، لكن مواهبه الأدبية استوقفت أنظار «لورد هاليفاكس» الذي كان زعيمًا لحزب الأحرار، وراعيًا للأدب والأدباء، فمنحه راتبًا يمكنه من الرحلة في أوروبا، وإنما قَصَدَ الزعيم بذلك أن ينشِّئ شابًّا أديبًا تنشئةً قد تعود على حزبه بالنفع إذا ما عاد الأديب، واكتمل نضجه، وأخذ يدافع عن الحزب بقلمه، وانتهز «أَدِسُنْ» هذه الفرصة السانحة، وطاف بفرنسا وسويسرا وإيطاليا وألمانيا يجمع التجارب، ويزيد من معارفه، حتى أُثقلت حديقة فكره بالثمار، فراح يقطفها وينثرها في أدبه بعد عودته إلى بلاده.

تغيَّرت الظروف السياسية في إنجلترا، وانقطع عن الكاتب راتبه، فعاد إلى إنجلترا ليضع أول حجر في مجده الأدبي سنة ١٧٠٤م، وذلك حين أرادت الوزارة القائمة أن تشيد بالنصر الذي ظفر به «مولْبرا»[١٥] في موقعه «بلنهايم»[١٦] في قصيدةٍ قويةٍ تسري بين الناس، فتكون للحزب السياسيِّ الحاكم دعاية ودعامة، واقترح «هاليفاكس» أن يعهد بذلك إلى «أَدِسُن»، فظهرت قصيدة «الحملة»،[١٧] التي لقيت نجاحًا عظيمًا عند أولي الأمر، وعند الشعب القارئ على السواء، وكان الذي أعجب الناس من هذه القصيدة بصفةٍ خاصة هذه الأبيات التالية:

عندئذٍ ظهر في «مولْبرا» العظيم روحُه الجبار،
فما اهتزَّ حين اهتزَّت الأرضُ بالجحفل الجرار،
فبين الهرْج والمرْج واليأس والجزع
خَبَرَ مشاهِدَ الحرب المخيفة كلها بلا فزع،
فإنْ مَلَكٌ هبط بأمر الله من السماء،
وزلزل الأرض الأثيمة بالعواصف الهوجاء،
كالتي عصفتْ منذ قريب بأرض «بريتاني» الشاحبة؛
رأيتَه في رزانة وسكون يصدُّ الرياح الغاضبة،

[١٥] Marlborough.

[١٦] Blenheim.

[١٧] The Campaign.

فهو يؤدِّي ما أمر الله العليُّ بنفسٍ راضية،
وتراه في غمرة الإعصار موجَّهًا للرياح العاتية.

ففي هذه الأبيات — كما ترى — وصفٌ جميل لرباطة الجأش وضبط الأعصاب وسط زعازع الحرب ورياحها الهوج، وهي الصفة التي كسب بها «مولبرا» موقعة «بلنهايم». وعلى كل حال أُعجب الوزراء الأحرار بالقصيدة، وكوفئ شاعرها «أَدِسُنْ» بمنصب يدر مائتي جنيه كل عام، ثم أخذ طالعه في سعود ما دام الأحرار في مناصب الحكم، حتى تربع في دست الوزارة وزيرًا.

(١-٣) رتشرد ستيل Richard Steele (١٦٧٢–١٧٢٩م)

ولد في دبلن، لكنه لم يُقم في أيرلنده طويلًا؛ إذ مات أبوه وهو في سن الخامسة، فانتقل إلى إنجلترا، ودخل مدرسةً زامل فيها «أَدِسُنْ» زمالةً دامت طول الحياة، وتمم «سْتِيلْ» دراسته الجامعية في إكسفورد، وكانت إنجلترا عندئذٍ تخوض في الحرب إلى ركبتَيها، فانخرط الأديب في سلك المحاربين، وظل في الجيش عشرين عامًا.

وأول ما لفت إليه الأنظار قطعةٌ أدبية أخرجها وهو في التاسعة والعشرين، هي «البطل المسيحي»،[١٨] وأراد بها أن تكون له بمثابة الشكيمة التي تضبط نوازعه ودوافعه القوية نحو الحياة المستهترة؛ فقد كان في «ستيل» اتجاهان متعارضان: فهو عربيد يندفع وراء شهواته، ولكنه نادم دائمًا يتمنى أن يهديه الله الصراط المستقيم، وكان مبذرًا مسرفًا بغير حساب، فوقع تحت عبءٍ من الديون أقضَّ مضجعه وأشقى حياته، ثم أخرج بعد ذلك ثلاث ملاهٍ لم تُصِبْ نجاحًا على المسرح، هي «الجنازة»،[١٩] و«المحب الكاذب»،[٢٠] و«الزوج الرقيق الحس»،[٢١] وعلة فشل هذه الملاهي اعوجاجٌ في ذوق الشعب لازمه منذ عودة الملكية، فما كان لنظارةٍ أَلِفَتْ المسرحيات الماجنة في عهد عودة الملكية لترتدَّ في أعوامٍ قلائل إلى الذوق المهذب السليم، فواجب الأديب — إذن — هو قبل كل شيءٍ

[١٨] The Christian Hero.

[١٩] The Funeral.

[٢٠] The Lying Lover.

[٢١] The Tender Husband.

تهذيب الذوق الشعبي وتطهيره من فساده، وذلك عن طريق الصحافة. وهكذا صمم «ستيل» أن يخرج مجلة «تاتْلَرْ»،[٢٢] ثم عقَّب عليها بمجلة «سْبِكْتِيتَرْ».[٢٣]

صدرت مجلة «تاتْلَرْ» وقد وضَّح محررها «ستيل» في عددها الأول غايته من إصدارها: «الغاية من هذه الصحيفة أن تعرِّض بفنون الحياة الزائفة، وأن تمزق أقنعة الدهاء، والغرور، والتكلف، وأن تشيد بالبساطة العامة في ثيابنا ونقاشنا وسلوكنا.» وكانت «تاتْلَرْ» تصدر ثلاث مرات كل أسبوع، ولم تكد تظهر، حتى صادفت نجاحًا عظيمًا، وظهورها يحدد بدايةً واضحة للصحافة الحديثة.

وكان «ستيلْ» يخاطب قراءه في صحيفة «تاتْلَرْ» باسمٍ مستعار هو «إسحق بِكَرستاف»،[٢٤] ولهذا الاسم قصةٌ لطيفة يجمل ذكرها، فقد كان ثمة مُنَجِّمٌ مشهور اسمه «بارتردج»[٢٥] يُخرج التقاويم، وفيها نبوءاتٌ تخدع العامة الساذجة، فصمم «سوفت» وزملاء له من الأدباء أن يسخروا بهذا المخادع، فأصدروا تقاويم يتنبئون فيها بموت «بارتردج»، وصدرت تلك التقاويم باسم منجِّم وهمي هو «إسحق بكرستاف»، واستطاع سوفت وصحبه أن يوهموا الشعب أن «بارتردج» قد مات فعلًا، وعبثًا حاول «بارتردج» أن يثبت للناس أنه حي، فكسدت تقاويمه وبطل خداعه، ومن هنا علق باسم «إسحق بكرستاف» شيء من الفكاهة اللطيفة. فاختاره «ستيل» اسمًا مستعارًا.

ولما صدرت مجلة «تاتلر» كان «أَدِسُن» في أيرلنده، ولكنه ما عتَّم أن واصلها بمدده، ولبثت المجلة قائمة مدة عام وتسعة أشهر أقفلت بعدها لظروفٍ سياسية، غير أن «ستيل» سرعان ما أعلن عزمه على إصدار صحيفةٍ يومية.

وفي غرة مارس من سنة ١٧١١م صدرت «سْبكْتِيتَرْ» معتزمة أن لا تمسُّ شئون السياسة، وأن تقتصر على الأدب وتهذيب الذوق، وإصلاح الحياة الاجتماعية، ولقيت نجاحًا هائلًا، وشاعت في طول البلاد وعرضها، وما يزال قراء الأدب حتى يومنا هذا

---

[٢٢] The Tatler.

[٢٣] The Spectator.

[٢٤] Isaac Bickerstaff.

[٢٥] Partridge.

يقرءون الصور الأدبية التي كانت تنشرها تلك الصحيفة، وما تزال شخصية «سير روجر دي كَفَرْ لي»[٢٦] تحتل مكانةً عالية بين أروع الشخصيات التي صوَّرتها أقلام الأدباء، ثم ختمت الصحيفة حياتها في ديسمبر ١٧١٢م بعد أن أصدرت خمسة وخمسين وخمسمائة من أعدادها، جمعت في سبعة مجلدات أضاف إليها بعدئذٍ «أدسن» مجلدًا ثامنًا يحتوي طائفةً من أجمل ما دبَّجته براعته من المقالات الأدبية.[٢٧]

وفي سنة ١٧١٣م بعد أن طويت «سبكتيتر» بعامٍ واحد، أخرج «أدسن» مأساة «كاتو»،[٢٨] فنجحت عقب نشرها، لكنها لم تلبث أن كسدت سوقها في عالم المسرح، فلم يكن «أدسن» بالذي يجيد إنشاء المسرحية على الرغم من نبوغه في تصوير الشخصية، وذلك لعجزه عن تحليل الدوافع التي تتحكم في أعمال الناس وتسيِّرهم في هذا الطريق أو ذاك.

أما «ستيل» فقد أخرج مجلةً جديدة تسمى «جارديان»،[٢٩] وبعد عامين — أي في سنة ١٧١٥م — أشرف «أدسن» على مجلةٍ أخرى، هي «فْرِيهُولْدَرْ».[٣٠]

وهنا تزوج «أدسن» من نبيلةٍ ثرية وعُيِّن وزيرًا، وسارت حياته سيرًا هادئًا مطَّردًا لولا أن نشبت معركة أدبية بينه وبين صديقه القديم «بوب» مصدرها ما تأجَّج به صدر «بوب» من حسدٍ وغيرة، وسنذكر طرفًا من هذه الخصومة الأدبية الطريفة حين نتناول «بوب» بالعرض في الجزء الثاني من هذا الفصل.

وكذلك خاض «ستيل» ميدان السياسة، وانتخب عضوًا في البرلمان، ثم فُصِلَ منه لنشره مقالة عنيفة عنوانها «الأزمة»،[٣١] وعلى كل حال فقد فرقت السياسة بين «سْتِيل» و«أُدِسُنْ» اللذين لبثت بينهما الصداقة طوال هذه السنين.

---

[٢٦] Sir Roger de Coverley.

[٢٧] مجموع المقالات الأدبية التي نشرتها «تاتلر» ٢٧١، كتب منها ستيل ١٨٨ وكتب «أدسن» ٤٢، واشترك الكاتبان في ٣٦، والباقي لغيرهما، ونشرت «سبكتيتر» ٥٥٥ مقالًا كتب منها «أدسن» ٢٧٤ وكتب ستيل ٢٣٦.

[٢٨] Cato.

[٢٩] Guardian.

[٣٠] Freeholder.

[٣١] The Crisis.

(٤-١) دانيال دفو Daniel Defoe (١٦٦١–١٧٣١م)

هو البادئ الحقيقي للقصة في الأدب الإنجليزي، ولد في لندن لأبٍ قصاب، وقد أراد له أبوه أن يكون واعظًا دينيًّا، لكن الفتى لم يطع أباه فيما أراد، وبدأ حياته صانعًا يصنع الجوارب، ثم عاش بعد ذلك حياة شهدت من صنوف العيش ألوانًا، فهو تارة في رغدٍ، وطورًا في ضنك وضيق، ثم مات مفلسًا لا يملك من حطام الدنيا شيئًا.

ويخلده تاريخ الأدب لكتابه «رُوبِنسنْ كروزو»،[٣٢] ويكاد لا يعرف له الناس غير هذا الكتاب، مع أنه ألَّف مائتين وخمسين كتابًا، كتب قصصًا أقربها إلى نفوس القراء المحدثين: «كابتن جاك»[٣٣] و«مُولْ فلانْدَرْز»[٣٤] و«رُكْسَانا»[٣٥] وكلها فياضة برائع الوصف للحياة في لندن إذ ذاك، وكتب تاريخًا وسيرًا، وكتب رحلات وأنشد القصائد، ونشر الرسائل يصف فيها السيد الكامل والتاجر الكامل، وكتب دروسًا نموذجية يرشد بها الآباء والعاشقين، ودبَّج المقالات السياسية، والرسائل الهجائية، وأنشأ صحيفة تصدر ثلاث مرات كل أسبوع كان يكتبها كلها بنفسه!

ومع ذلك فكتابه الذي نعرفه به هو «روبِنسنْ كروزو» الذي نُشِرَ وله من العمر ستون عامًا، ولا نحسب أن قارئًا واحدًا يجهل مادة هذا الكتاب، فلا تكاد تصادف بين الناس من لم يقرأ هذه القصة في صباه. وفكرة القصة مستمدة من حادثةٍ حقيقية وقعت سنة ١٧٠٤م لرجلٍ يدعى «اسكندر سِلْكيرك»[٣٦] انقطع به الطريق في جزيرةٍ موحشة أربعة أشهر، فأوحت الحادثة بالقصة إلى «دفو»، وأما شخصية و«روبنسن كروزو» فهي شخصية الكاتب نفسه، فروبنسن رجل يفيض نشاطًا، ويأبى أن يذعن لعقبات الحياة التي تعترض طريقه، وهو مقدام لا يهاب شيئًا ويؤمن بالله إيمانًا صادقًا، فلو كان للقصة مغزًى يريده الكاتب، فهو الصبر الجميل على أفدح الكوارث وأشقِّ الصعاب، فأنت تعلم كيف حاول «روبنسن كروزو» وهو وحيد في الجزيرة الموحشة أن يصنع لنفسه كل شيء، فلم تَحُلْ دون غايته الحوائل، ولم ينهض في وجهه صعبٌ إلا ذلَّلـه.

[٣٢] Robinson Crusoe.

[٣٣] Captain Jack.

[٣٤] Moll Flanders.

[٣٥] Roscana.

[٣٦] Alexander Selkirk.

وروعة القصة تنحصر في تصويرها لهذا الرجل الذي يعتمد على نفسه في كل شيء، يبني بيتًا يسكنه، ويخبز خبزه، ويطهي طعامه، ويشعل ناره، ثم لا ييئس ولا يبتئس مع كل هذه الصعاب؛ لأنه يحمل بين جنبَيه قلبًا يعمره الإيمان! إنها قصةٌ فريدة في بابها؛ لأن سائر القصص تروي لنا حياة توشَّجت فيها روابط الجماعة وصلاتها، وأما هي فتروي لنا حياة شخص تقطعت بينه وبين الجماعة الصلات، إنها قصة للأطفال والرجال في آنٍ معًا تقرؤها فلا تجد فيها ما يُضْحك ولا تجد فيها ما يُبكي، فلا عجب أن تُرجمت هذه الآية الفريدة إلى لغات الأرض جميعًا.[٣٧]

وأهمية هذه القصة في تاريخ الأدب أنها بدأت ضربًا من القصص الواقعي، يتعمَّد فيه الكاتب أن يوهم قرَّاءه بأن ما يطالعونه حقيقة لا خيال. يقول «تشارلز لام» في «روبنسن كروزو»: «إنه يستحيل عليك أن تشك وأنت تقرؤها في أن شخصًا حقيقيًّا يقص عليك ما حدث له في حياته الواقعة.»

وأبدى «دِفُو» قدرته هذه على الخيال الواقعي في كتابٍ له آخر، هو «يوميات في سنة الطاعون»،[٣٨] الذي كانت وقائعه كلها من خلق خياله ومع ذلك انخدع معاصروه وظنوه تاريخًا صحيحًا لما حدث في لندن حين فتك بها الطاعون.

ولئن بدأ «دفو» بقصة «روبنسن كروزو» القصص الواقعي فقد أنشأ كذلك ضربًا آخر من القصص، هو القصص التاريخي الذي يمزج حقائق التاريخ بخلق الخيال، وذلك بكتابه «مذكرات فارس»،[٣٩] وهي طريقة سار على نهجه فيها «وولتر سكُتْ» و«اسكندر ديماس» في القرن التاسع عشر.

(٥-١) صموئيل رتشردسن Somuel Richardson (١٦٨٩–١٧٦١م)

على الرغم مما لقيه رجال القصة الفرنسية من نجاح في أوائل القرن الثامن عشر، ونخصُّ منهم «لي ساج» في قصته «جِيلْ بلا» و«بريفو» في قصته «مانون ليسكو»، وعلى الرغم

[٣٧] وقد كتب بعض الباحثين في المقارنة بين هذه القصة وقصة حي بن يقظان في الأدب العربي، وبحثوا في إمكان استفادة «دفو» من هذه القصة العربية.

[٣٨] Journal of The Plague year.

[٣٩] Memoirs of a Cavalier.

من ظهور مبادئ القصة في إنجلترا عند «دِفُو» فلنا أن نقول إن أدب القصة لم تتكامل نشأته إلا بين يدي «رتشردسُنْ» في قصة «بامِلَا أو الفضيلة تلقى جزاءها»،[٤٠] التي نشرت عام ١٧٤٠م. ومما هو جدير بالذكر أن رجال الأخلاق كانوا قبل «باملا» يحرمون قراءة القصة؛ لأنها في رأيهم مباءة إفساد، ثم جاءت هذه القصة على غير ما يظن بالقصص؛ إذ جاءت درسًا في الأخلاق، تقي قراءتُها ضعافَ النفوس مواردَ الزلل، فقد قصد «رتشردسن» إلى تقويم الأخلاق قبل كل شيء، وقال عنه جونْسُن الناقد الإنجليزي المعروف في القرن الثامن عشر إنه علم العواطف الإنسانية كيف تضع زمامها في يد الفضيلة.

لسنا نعرف من طفولة الكاتب إلا قليلا، فهو يحدثنا عن نفسه أنه في سن الحادية عشرة أخذ على نفسه أن يكتب خطابًا يستشهد فيه بكثيرٍ من آيات الكتاب المقدس إلى سيدة في الخمسين من عمرها عرفت بالنميمة ليعظها ويهديها سواء السبيل، وأنه في سن الثالثة عشرة كان يكتب خطابات غرامية لكثيرٍ من الفتيات اللائي عرفن فيه القدرة على الإنشاء، وأنه في سن السابعة عشرة التحق «صبيًّا» بمطبعة يمارس فيها فن الطباعة، وفي سن الثلاثين أدار بنفسه عملًا يرتزق منه، وبعد عامَين تزوج من ابنه «معلِّمه» الذي دربه على الطباعة، ولم يبدأ كتابة قصته «بامِلَا» إلا وهو في الخمسين من عمره. وباملا فتاةٌ ريفيةٌ عفيفةٌ ساذجة، حاول سيدها المستهتر العربيد أن يغريها بالفجور، لكنها قاومت إغراءه بكل ماله من شباب ومال، وأخيرًا «لقيت الفضيلة جزاءها» — كما يشير عنوان القصة — بأن اضطر السيِّد المتعقِّب إلى الزواج من الفتاة التي يشتهيها. ويعلِّق المتزمتون في الأخلاق على هذه الخاتمة بقولهم إن زواج الفتاة الطاهرة ممن أراد بها الغواية ليس فضيلة من الطراز الممتاز، إنما هي فضيلة «تجارية» تقاوم الرذيلة حتى تستفيد منها، ثم تذعن لها وتستسلم، فحقيق بنا أن نقول إن «رتشردسن» في محاولته تقويم الأخلاق كان رجلًا عمليًّا لا يحلِّق في سماء الخيال والتجريد، ومهما يكن من شيء، فقد كانت قصة «باملا» بدايةً قوية للكاتب، بل بدايةً قوية للقصة في الأدب الإنجليزي، وهي تجري في سلسلة من الرسائل التي يستشفُّ القارئ من ثناياها طبيعة المرأة على حقيقتها، وهذه الناحية هي أظهر ما امتاز به الكاتب في فنِّه القصص.

---

[٤٠] Pamela, a Virtue Rewrded.

ثم أخرج وهو في التاسعة والخمسين قصة «كلارسا أو مغامرات فتاة»[٤١] يتقدم شاب بغيض ممقوت لخطبة «كلارسَّا هارلو» فترفض الفتاة، وتضطهدها الأسرة لهذا الرفض، فيحبك لها الخطيب الدنيء «لَفْلِيس»[٤٢] أحبولة من الأكاذيب والدسائس وألوان الخداع، حتى يتمكن بمعونة طائفة من بنات جنسها أن يخدرها فيفقدها الوعي، ثم يسلبها الشرف، فتتنكرها أسرتها، وتلاقي الفتاة من المحن ما تلاقي، ويستيقظ الضمير في الفاجر المعتدي فيعرض عليها الزواج، لكن كبرياء الفتاة تأبى عليها هذا الإذعان الذليل، والفتاة مطمئنة في أعماق نفسها إلى طهارة ذيلها وقوة إرادتها، لكنها تعلم بغير شك أنها قد أُوذيت وأُثْلم شرفها فتُسْلم نفسها إلى كروب النفس تُذويها وتضنيها حتى تلفظ الروح، فتتنبَّهَ الأسرة إلى الجريرة التي اقترفتها في ظلم الفتاة فيعذبها تأنيب الضمير، ويلقى «لفْليس» جزاءه الطبيعي بأن يُقتل في مبارزة مع ابن عم الفتاة.

هذه هي القصة التي لم تقتصر شهرتها على إنجلترا، بل ذاعت في أرجاء أوروبا كلها، وترجمها «ديدرو» لينشر فنها القصصيُّ في فرنسا، وكذلك ترجم «بريفو» القصصي الفرنسي آثار «رتشردسن» في حينها كما أسلفنا لك القول عند الكلام على الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر، وقد كان لقصة «كلارسَّا» أثرٌ قوي في تنمية الروح الديمقراطية؛ إذ لم يكن مألوفًا بين الكتَّاب والقُرَّاء على السواء أن تُخْتار فتاةٌ من غمار الشعب بطلة لقصة تثير اهتمام الناس جميعًا، ولعل ذلك ما حدا بالفرنسيين في القرن الثامن عشر إلى الإسراع في نقلها إلى أدبهم لتكون عاملًا من العوامل التي أخذت تتجمع حتى انفجر بقوة ضغطها بركان الثورة الفرنسية. وقد لقيت هذه القصة إعجابًا وتقديرًا بين أعلام الفرنسيين إذ ذاك، حتى وضع «ديدرو» كاتبها في صف «هومر» و«يوريبيد» و«سوفوكليز» واتخذه «جان جاك روسو» نموذجًا احتذاه في قصة «جولي أو هلويز الجديدة»، ثم جاء بعد ذلك «ألفرد دي ميسيه»[٤٣] الشاعر الفرنسي فزعم أن «كلارسَّا» أعظم قصة في أدب العالمين إطلاقًا.

---

[٤١] Clarissa or the Adventures of a young Lady.

[٤٢] Lovelace.

[٤٣] Alfred du Musset.

والقصة الثالثة والأخيرة لرتشردسن هي «السير تشارلز جراندسَن»،[٤٤] والبطل في هذه القصة — وهو الذي سميت القصة باسمه — رجلٌ قويم الخلق لا يعرف الخطيئة، وقد قصد به الكاتب أن يمثل الرجولة في أكمل صورها.

(٦-١) هنري فيلدنج Henry Fielding (١٧٠٧–١٧٥٤م)

نشأ في كلية «إيتُنْ» التي تنشِّئ أبناء الخاصة، وجاء إلى لندن يعتمد في عيشه على رزقٍ مضطربٍ تدره عليه مسرحياته، إذ ماتت أمه وتزوج أبوه من غيرها، فكان لا يأتيه المدد إلا لمامًا متقطعًا، ولما بلغ الثالثة والثلاثين التحق بسلك القضاء، وإنما يخلده الأدب بقصصه الروائع.

وأول ما نشر من قصصه «جوزيف أندروز»،[٤٥] وقد أراد بها أن يتهكَّم بزميله «رتشردسن» في قصته «باملا»، وطريقته في التهكم أن يجعل «جوزيف» أخًا لباملا، وكما أخذ سيِّد باملا يغريها بالغواية عن نفسها، فقد أخذت سيدة «جوزيف» تغريه بالغواية عن نفسه، فيقاوم الفتى إغراء سيدته، كما كانت تقاوم الفتاة في قصة رتشردسن إغراء سيدها. هكذا بدأ «فيلدنج» قصته بنيَّة السخرية والتهكم من الفضيلة كما تصورها زميله، لكنه سرعان ما توثقت العلائق النفسية بينه وبين شخصياته التي خلقها بقلمه، فاطَّرح روح التهكُّم وجعل يصوِّر لنا في سائر القصة حياة عصره أصدق تصوير وأروعه. ويقول «بَيْرُنْ» عن «فيلدنج» بمناسبة هذه القصة: «إنه هومر النثر في وصف الطبيعة البشرية.» ذلك لأن قصة «جوزيف أندروز» صورةٌ مزدحمة بالأشخاص الذين يمثلون صنوف الناس جميعًا، ففيها الحوذية والرحَّالة ورجال الدين وسادة الريف والخادمات والزوجات والبائعون الجوالون وأصحاب الدكاكين، كل هؤلاء وغيرهم يسوقهم لك في قصةٍ جميلة السبك ممتعة السياق، على أن أبدع ما في القصة قوة تصوير الأشخاص تصويرًا صادقًا ناصعًا، وروح الفكاهة اللطيفة التي تميل أحيانًا نحو السخرية والهجاء.

وبين أشخاص هذه القصة شخصية كتب لها الخلود بين الشخصيات الأدبية الخالدة، ونعني بها شخصية «القس آدمز»،[٤٦] الذي اتخذه بطل القصة «جوزيف» زميلًا

[٤٤] Sir Charles Grandison.

[٤٥] Joseph Andrews.

[٤٦] Parson Adams.

وصديقًا. و«القسُّ آدمز» يمثل المسيحي الصالح الذي يجتذب قلوب عارفيه، لكنَّ في سلوكه شذوذًا وبُعْدًا عما تقتضيه الحياة الدنيا بحيث لا يسعنا إلا أن نضحك منه، لكنه ضحك العطف الذي لا تشوبه شائبة من زرايةٍ واحتقار، فهو رجل عالم بكل شيء إلا بما تنطوي عليه نفوس الناس من ضَعَةٍ وخسَّة، وجهله بهذه الناحية من النفس البشرية يؤدي به إلى كثيرٍ من المواقف المضحكة، لكن ذلك كله لا يخمد من حرارة قلبه وإيمانه، وحسبك أن تُلمَّ بصورة هذه الشخصية وحدها لتحدد موضع فيلدنج في القصة، فهو يحب أن يبعث الضحك في قارئه، لكنه الضحك الذي يزيده حبًّا في الفضيلة وطيبة القلب، وقد تأثر بهذه الشخصية قصصيٌّ إنجليزيٌّ آخر في القرن الثامن عشر، هو «جولْد سِمثْ» حين أنشأ قصته المشهورة «راعي ويكفيلد».[٤٧]

وفي سنة ١٧٤٩م، نشرت قصته الثانية «تُومْ جونز»،[٤٨] وصفوة القصة أن «السيد أُولْوِرذي»[٤٩] يقوم على تربية ابن أخته ولقيط يسمى «توم جونز» كأنهما ولداه، وكان الولدان مختلفَين اختلاف النقيض عن نقيضه، فابن الأخت «بلايْفِلْ»[٥٠] منافقٌ لئيمٌ حذر، و«توم» طيب القلب ساذجٌ سريع الغضب، ويزلُّ «توم» في أخطاء كثيرة هي أخطاء الشباب المتحمس المحتدم العواطف، وهو سرعان ما يندم على خطئه؛ لأنه يحمل نفسًا قوية ليس فيها عوج، وما زال «بلايْفِلْ» بدهائه ولؤم طبعه يوقع «بتوم» ويدسُّ له الدسائس، وما زال «توم» على حمقه وطيش شبابه حتى ضاق «أولورذي» به ذرعًا وأخرجه من كنفه، فخاض الفتى مغامرات كلها صعاب، ثم انتهى الأمر بأن كُشِفَ عما ينطوي عليه «بلايْفِلْ» من خبث، وما يضمره «توم» من نفسٍ خيرةٍ، فكان «توم» هو الظافر، وتزوج من الفتاة الحسناء «صوفيا وِسْتِرْن»[٥١] — وهي بطلة القصة — وذهبت جهود «بلايفل» في الإيقاع بينهما أدراج الرياح.

وكل ما أراد الكاتب أن يؤكده هو أن طيبة القلب خير شفيع لما يزل فيه الإنسان من أخطاء، وأن من يحب إخوانه من بني الإنسان جدير أن تغفر له رذيلته، فها هو ذا

[٤٧] The Vicar of Wakfield.

[٤٨] Tom Jones.

[٤٩] Squine Allworthy.

[٥٠] Blifil.

[٥١] Sophia Western.

«توم جونز» يحمل قلبًا طيبًا، لكن فضيلته ليست من القوة، بحيث تستعصي على الإغراء فيزلُّ في الرذيلة آنًا بعد آن، فنحبُّه ونعطف عليه ونغفر له ذنوبه.

وأخيرًا نشر قصته الثالثة «أَمِلْيا»،[٥٢] ثم أصابته علة اضطر معها أن يقصد إلى لشبونة وقد قصَّ أنباء رحلته الشاقة في يومياتٍ نشرت بعد موته، وجاءته المنية وهو في لشبونة حيث رقد جثمانه.

كان «رتشردسُنْ» يكتب للنساء و«فيلدنج» يكتب للرجال، وكان «رتشردسن» يميل بخياله مع العاطفة و«فيلدنج» واقعيٌّ يشاهد ويكتب، وعلى كل حال فأدب «فيلدنج» عند النقاد يرجح أدب زميله، يقول عنه «هازْلِتْ»:[٥٣] «إنه في ملاحظته للطبيعة البشرية يقل قليلًا عن شيكسبير، فلو عددت في الأدب الإنجليزي كله ست قصص وجدت «توم جونز» واحدة منها.»

والقصة عند «فيلدنج» لها طابعٌ خاص يميزها، بحيث قال عنها «ثاكَرِي»[٥٤] إنها «ملحمةٌ تهكميةٌ عظمى»، وقد رأينا «بَيْرُن» يسمي فيلدنج «هومر النثر في وصف الطبيعة البشرية» فما الذي يقرب القصة عند هذا الكاتب من الملحمة؟ يقول فيلدنج نفسه في مقدمة قصته «جوزيف أندروز»: «إن الملحمة يمكن تأليفها نثرًا كما يمكن إنشادها شعرًا، إذ القصة التي تحمل كل خصائص الملحمة ما خلا الوزن؛ جديرة أن تُعَدَّ ملحمة تمييزًا لها من القصة التي لا تصور الواقع.» فقصة مثل «جوزيف أندروز» ملحمةٌ هزليةٌ نثرية، تختلف عن الملهاة المسرحية بمقدار ما تختلف الملحمة الجادة عن المأساة المسرحية، والفرق هو أن دائرة الفعل والحركة تمتد في نطاقٍ أوسع مما تمتد فيه المسرحية، وفيها عددٌ أكبر من الحوادث ومجموعة من الشخصيات أكثر تنوُّعًا، ومن أخص خصائص قصة فيلدنج التي — على حد قوله — لم تعرف لها اللغة الإنجليزية مثيلًا قبلها، أنها تعالج أشخاصًا من طبقات المجتمع الدنيا، وتصور ألوانًا من السلوك الدنيء المرذول.

ويقول فيلدنج في مقدمة «توم جونز»: إنه يتأثر خطو أصحاب الملاحم الكبرى هومر وفرجيل، كما يقتص أثر القصصيُّ الإسباني سيرفانتيز في قصته، «دون كيشوت»

[٥٢] Amelia.

[٥٣] Hazlitt.

[٥٤] Thackeray.

ويصرح بأن غايته من القصة أن يعكس الدنيا الحقيقية كما تجري في عالم الواقع، وأن يحصر نفسه في حدود الممكن المحتمل، قائلًا إن القصصي لا ينبغي أن يكتب إلا فيما يعلمه حق العلم من صور الحياة.

(٧-١) توبياس سمولت Tobias Smollett (١٧٢١–١٧٧١م)

هو اسكتلنديٌّ تخرج في جامعة جلاسجو طبيبًا، ولما بلغ سن الثامنة عشرة ارتحل في أنحاء إنجلترا، وأثبت ملاحظاته عن تلك الرحلة في الفصول الأولى من قصته «رودريك رانْدَمْ»،[٥٥] وزار مدينة لندن وهو لا يحمل في جعبته إلا مأساة «قتل الملك»،[٥٦] ولكنه لم يستطع أن يلتمس لها سبيلًا إلى المسرح، ولم يجد في قلمه معينًا له على كسب قوته، فاشتغل جراحًا في سفينة، ولبث في البحر ستة أعوام أو سبعة، شهد خلالها حصار قرطاجنة سنة ١٧٤١م، ووصفه فيما بعدُ في قصته «رودريك رانْدَمْ»، كما خبر البحارة وصورهم في بعض قصصه.

وترك البحار وعاد إلى إنجلترا، وكانت سنه إذ ذاك خمسة وعشرين عامًا، وعندئذٍ أنشد قصيدة «عَبَرات اسكتلنده»،[٥٧] إذ تحركت نفسه لما كان يعانيه الاسكتلنديون بعد وقعة كالدونْ، والقصيدة تتألف من سبع مقطوعات هذه أولها:

حدادًا، كالدوينا التعيسةُ، حدادًا
على إكليلك الممزَّق وأَمْنِكِ الذي بادا،
فبَنوك الذين عرفتهم الأيامُ بُسْلًا ميامين
أراهم على أرض أوطانهم صرعى راقدين،
وديارُك الكريمة بعدئذٍ لن تعودا
تدعو الغريب إلى أبوابها كرمًا وَجُودا
إذ اندكَّتْ أساسها في خرائبَ واهنة
ستظل أنصابًا عن العسف مُعْلنة.

---

[٥٥] Roderick Random.

[٥٦] The Regicide.

[٥٧] The Tears of Scotland.

وأخذ بعدئذٍ يحاول ألوانًا من فنون الأدب، ثم تزوج سنة ١٧٤٧م فاضطره الفقر والإسراف أن يحترف الكتابة، وأصدر في العام الذي تلا زواجه قصة «رودريك رَانْدَمْ» فجاءته بالشهرة والمال معًا، وعقَّب عليها بقصة «بِرجْرِيْن بِكِلْ»[٥٨] وهي شبيهة بقصة «رودريك رَانْدَمْ»، وفيها كثير من سيرة حياته، وبعدئذٍ كفَّ عن الكتابة قليلًا إذ عاد إلى مهنة الطب، ثم ما لبث أن أخرج قصة «مغامرات فردناند»،[٥٩] وبعدها نشر خير قصصه جميعًا «هَمْفري كِلِنْكَرْ»،[٦٠] ومات غريبًا عن بلاده في «مجهورن» في العام الذي صدرت فيه هذه القصة الأخيرة. ومن آثاره الأدبية غير قصصه ترجمته لدون كيشوت، وكتابة بعض الرسائل التاريخية عن إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وغيرها.

في قصة «رودريك رَانْدَمْ» يقصُّ الكاتب سيرة حياته إلى حدٍّ كبير، فهو لا يبتكر أحداثها إنما يستذكر ويستعيد، ثم يسجل، ويشيع في القصة روح الفكاهة التي يخرج بها أحيانًا عن حد التهذيب، فيجعل كثيرًا من نكاته فاحشًا غليظًا، وقد كان «سمولت»، في هذه القصة تلميذًا للقصصي الفرنسي «لي ساج»، فقصته — كقصة «جِيل بلَا» — سلسلة من المغامرات يتلو بعضها بعضًا في غير اتصالٍ وثيق بين السابقة واللاحقة.

وأما «همفري كلنكر» فالقصة فيه تُرْوى في سلسلة من الرسائل كُتبت عن رحلة في أرجاء اسكتلنده وإنجلترا، بأقلام أشخاصٍ عديدين، أهمهم جميعًا «ماثيو برامْبِل»،[٦١] وهو رجل كهلٌ طيب القلب يقوم برحلته مستردًّا لصحته، و«همفري كلنكر» وهو سائق في خدمة «برامبل» تقيٌّ ورع، ثم يتبين آخر الأمر أنه ابن «برامبل»، وغير هذين أشخاص كثيرون يبعثونك على الإعجاب الشديد بفن الكاتب في تصوير الأشخاص.

ومما يجدر ذكره عن «سمولت» أنه كان ذا أثرٍ قوي في قصصيٍّ إنجليزيٍّ عظيم في القرن التاسع عشر، هو «دكنز» الذي قرأ «سمولت» طفلًا، فتعلَّم منه فن القصة، وكلا الكاتبَين يتشابهان في الفكاهة الصارخة، وفي التصوير «الكاريكاتوري» لأشخاصهم، فتراهما يُبرزان فيمن يصورانه جانبًا، ثم يبالغان في تصويره، وكلاهما يحدد نفسه بالواقع فيما يصف فلا يشطح بخياله في أوهام، على أن «سمولت» امتاز عن كتَّاب

[٥٨] Peregirine Pickle.

[٥٩] The Adventures of Ferdinand.

[٦٠] Humphrey Clinker.

[٦١] Matthew Bramble.

عصره بقدرته العظيمة على وصف دخائل بعض الطبقات، كوصفه لحياة البحارة في أدق تفصيلاتها.

(١-٨) لورنس ستيرن Laurance Sterne (١٧١٣–١٧٦٨م)

كان أبوه من رجال الجيش، وكان بحكم عمله يتنقل من بلدٍ إلى بلد وأسرته في صحبته. فلم يستقر «ستيْرن» في مكانٍ واحد إبَّان طفولته، فكان لذلك أعظم الأثر فيه؛ لأنه أتاح له الفرصة أن يجمع في سنيه الباكرة تجارب الحياة ويختزنها حتى يحين حين الكتابة، وهو في هذا شبيه «بسمولِت»؛ فكلاهما يتخذ من أسفاره وحوادث حياته مادةً لقصصه، فلما بلغ الفتى عامه العاشر عُهِدَ به إلى مدرسة استقر فيها نحو ثمانية أعوام، ثم أرسل إلى كمبردج حيث أتمَّ علومه، وبعد تخرجه انخرط في الوظائف الكنسية حينًا، حتى إذا ما بلغ السابعة والأربعين من عمره طلع على الناس بأثرٍ أدبيٍّ عظيم هو قصة «حياة تِرِسْتِرَامْ شاندي وأفكاره»،[٦٢] فكانت له ضجةٌ هائلة بين جمهور القارئين على الرغم من أنه كتاب لكاتبٍ مغمور لم يسمع به أحد من قبلُ، حتى لقد زار الكاتب لندن عقب صدور الكتاب، فألفى نفسه — على غير توقع منه — مشهورًا مذكورًا بين الناس، وقد تلقَّى من الدعوات ما كان يكفي أن يُطْعمه الأيام القليلة التي بقيت له من حياته، ونفقت سوق الكتاب بحيث لم تكد تخرج طبعته الأولى حتى بدئ في الطبعة الثانية.

يقع «تِرِسْتِرَامْ شانْدي» في تسعة أجزاء، ومع ذلك لم يتركه الكاتب عند خاتمة تُنْهيه، ويستحيل علينا أن نوجز لك حبْكة الحوادث في هذه القصة؛ لأن أبرز ما يميز الكتاب أنه بغير حبْكة ولا خطة ولا نظام، فالمفروض أَنْ تدور القصة حول حياة «تِرِسترام شاندي» وأفكاره، لكنك تقرؤها فتصادف فيها كل ما وسع كاتبها من مشاعر وخواطر. ومما يلفت النظر في الكتاب غرابةُ استعمال علامات الوقف وما إليها، مما تعمده الكاتب وكان مصدرًا للضحك عند القراء، فتراه مثلًا يترك مسافةً خالية بغير مبرر، أو يقطع مجرى الكلام بعلامةٍ غريبة لا معنى لها، أو يضع نجمةً صغيرة على كلمة دون حاجةٍ إليها، وهكذا. وفي الكتاب كذلك استطرادٌ كثير، وعن هذا الاستطراد يقول الكاتب: «إنه حياة القراءة وروحها.» وقد برع «ستيرن» براعة تستحق الإعجاب في جودة

---

[٦٢] Life and Opinions of Tristram Shandy.

تصوير الأشخاص مثل «العم توبي»[٦٣] الضابط المتقاعد، و«الجاويش تِرِمْ»[٦٤] و«الأرملة وادمَنْ»[٦٥] وغيرهم، ومن بين ما لجأ إليه الكاتب في تصويره للأشخاص ليزيدهم وضوحًا وتمايزًا وصف حركاتهم التي تلازمهم.

و«لسْتيرْن» كتابٌ آخر هو «رحلةٌ عاطفية في فرنسا وإيطاليا»،[٦٦] والقصة تجري على لسان «يُورِكْ»[٦٧] الذي هو «ستيرن بعينه»، وفي الكتاب كثير من تجارب الكاتب الشخصية أثناء ارتحاله في تلك البلاد، وهو يحتوي على كثيرٍ من الصور النابضة بالحياة للفنادق القديمة والرهبان والغلمان والخدم والحوذية والسائلين، وأصحاب الفنادق والجنود والسيدات وما إلى ذلك.

وليس في هذا الكتاب قصةٌ، بل هو وصف لرحلة يسجل فيها الكاتب ما يعنُّ له من خواطر، وهاك مثالًا ذكره حين رأى زرزورًا في قفص وهو في فندق في باريس:

> أزعجني وأنا مستغرق في تأملي صوتٌ ظننته لطفل، يقول شاكيًا، إنه لا يستطيع الخروج، فصعَّدت بصري وصوَّبتُه على طول الممشى، ولما لم أجد رجلًا ولا امرأةً ولا طفلًا خرجت أنظر الأمر.
>
> ولما عدتُ مارًّا بالممشى سمعتُ الألفاظ بعينها تتردد مرتَين، فنظرت إلى أعلى، ورأيت أنه زرزور معلق في قفص صغير، فقال الزرزور: «لا أستطيع الخروج! لا أستطيع الخروج!»
>
> وقفت أنظر إلى الطائر، وكلما جاء إلى الممشى قادمٌ، طار يرفُّ إلى الناحية التي يدنو منها القادم الجديد، وفي كل مرة يرثي لأَسرِه بالعبارة نفسها «لا أستطيع الخروج!» فقلت: «كان الله في عونك، لكني سأطلق سراحك، وليكن بعد ذلك ما يكون!» فأخذت أدور حول القفص ألتمس بابه، لكني وجدته ملفوفًا بالسِّلْك في طيَّاتٍ مزدوجة، بحيث يستحيل فتحه بغير تحطيم القفص، فهممت أن أفعل بكلتا يديَّ.

---

[٦٣] Uncle Toby.

[٦٤] Corporal Trim.

[٦٥] Wadman.

[٦٦] A Sentimintal Journey Through France and Italy.

[٦٧] Yorick.

وطار الطائر إلى حيث كنت أحاول خلاصه، ودفع رأسه خلال القضبان وضغط بصدره عليها كأنما أخذه القلق، فقلت: «لَكَمْ أخشى أيها الطائر المسكين ألا أستطيع لك فكاكًا!» فأجاب الزرزور: «كلا، لا أستطيع الخروج، لا أستطيع الخروج!»

وأُقْسِمُ أن مشاعري تحركت عندئذٍ بعطفٍ ما أحسستُ له مثيلًا قبل ذلك، ولست أذكر في حياتي كلها حادثة أثارت في نفسي فجأة ثورةً جامحة — وقفت قواي العقلية إلى جانبها فقاعةً واهية — بمثل ما أثارت تلك الحادثة، نعم كانت نبرات الطائر في شكاته آلية، لكنها جاءت مطابقة في أنغامها لأنغام الطبيعة؛ حتى لقد ارتدَّت قواي العقلية المنطقية في لحظةٍ إلى الباستيل، وصعدتُ السُّلَّم بخطواتٍ ثقيلة، منكرًا على نفسي كل لفظة نطقتُ بها إذ كنت أهبطه قلت: «تنكَّرْ بما شئتَ من قناعٍ أيها الرِّق، فما زلتَ جرعةً مريرة، ورغم ما شهدتْه العصورُ كلها من ألوفٍ أُرْغمت على اجتراعك، فلم تقلَّ بذلك عما كنتَ مرارةً.» ثم توجهتُ بالخطاب إلى (الحرية) قائلًا: «إن الناس لا يعبدون إلاكِ في السرِّ والعلن، أيتها الإلهة الرحيمة المحببة إلى النفوس، إن مذاقك حلو، وسيظل كذلك إلى أبد الآبدين، حتى تتبدل الطبيعة غير الطبيعة، إن ثوبك الأبيض الناصع لن تلوثه شوائب الألفاظ، كلا ولن تستطيع قوة أن تردَّ صولجانك إلى قضيبٍ من حديد، إنك إذا افترَّ ثغرك بابتسامة على القرويِّ الساذج وهو يأكل خبزه القديد جَعَلْتِهِ أسعد من ملك أنتِ عن قصره مُبْعَدَة …»

وبعدُ، فقد استطاع «ستيرن» بكتابَيه — و«تَرِسْتِرَامْ شندي» على وجهٍ أخص — أن يحرك أجيالًا متعاقبة إلى الضحك والبكاء في آنٍ معًا، وقلما تجد في الأدب الإنجليزي أديبًا آخر كان في مقدوره أن ينال بمثل إنتاجه القليل ما ناله من أثرٍ عميق، فمهما قَلَّتْ مادَّته رأيت في مستطاعه أن ينسج من خيوطها نسيجًا فاتنًا جذابًا حلو الفكاهة، وإن كان لنا أن نقسم الأدباء صنفين، صنف كدودة القز تغزل غزلها؛ لأنها مليئة، وصنف كالعنكبوت يغزل غزله لأنه خاوٍ، كان أديبنا «ستيرن» بغير شك من دود القز الذي يُفْرغ في غَزْله مادةً أُتْرع بها جوفُه، ومهما جاءت خيوطه دقيقةً رفيعة، رأيتها قويةً

محبوكة، وهو — في رأي كارليِلْ — ضريبٌ لسيرفانتيز في طلاوة الفكاهة التي استحق بها أن يحتل مكانه في طليعة الأدباء.

(١-٩) أولفر جولدسمث Oliver Goldsmith (١٧٢٨–١٧٧٤م)

ستقرأ عن هذا الأديب العظيم في ثلاثة مواضع من هذا الكتاب، ستقرأ عنه هنا ناثرًا، وفي مكانَين آخرَين مسرحيًّا وشاعرًا.

ولِدَ لقسيسٍ فقير، ولما كان في سنته الثامنة أصابه جدريٌّ ترك وصماته الشائهة على وجهه طول الحياة، وأرسل حين بدأ عهد الطلب إلى مدرسة تديرها سيدة، فقالت عنه: «لم أصادف قط طفلًا في غباء هذا الطفل!» ثم عُهِدَ به بعدئذٍ إلى معلم كان قبلُ جنديًّا في جيش «مولْبرا»، وكان هذا المعلم الجنديُّ زاخر الذاكرة بالقصص عن البر والبحر وعن مغامراته ومغامرات سواه، كما كان يحفظ كثيرًا من الأغاني الشعبية الإيرلندية القديمة والقصص الخرافية، ولعل هذا المعلِّم أن يكون أول من وجَّه أديبنا في سن الصبا إلى كتابة القصة. وأخذ ينتقل الفتى في المدارس الريفية، حتى أكمل ثلاثة عشر عامًا من سنِّه، فالتحق بكلية في دَبْلِنْ يتعلم فيها بالمجان لقاء خدماتٍ يؤديها، وكان «جولد سمث» في الكلية متراخيًا لا يحافظ على موعد أو نظام، تؤرقه حاجته إلى المال، فكان يكتب الأغاني ويبيعها، وحدث أن أشرف عليه في الكلية مربٍّ غليظ القلب طاغية، فلقي منه صاحبنا عنتًا، من ذلك أن زاره بعض أصدقائه يومًا، فدخل عليهم المربِّي محتدم العواطف ثائر النفس، وصفع جولد سمث وركله فأوقعه أمام رفاقه، فما طلع الصباح حتى باع الطالب كتبه وغادر الكلية ليضرب في فجاج الأرض هائمًا على وجهه، فصادفه أخوه وكساه بكساءٍ جديد، وأعاده إلى كليته، حيث أقام حتى ظفر بدرجته العلمية وهو في عامه الحادي والعشرين.

وما فرغ من الكلية حتى أرسل له عمه مبلغًا من المال يمكِّنه من دراسة القانون في «دبلن»، لكن أديبنا أضاع المال على مائدة القمار، وسافر إلى أدنبره حيث شرع يدرس الطب، ولبث عامًا ونصف عام، ثم حفزه حافز أن يرحل عن أرض الوطن، فيمم شطر بوردو في سفينة تحمل طائفة من الجنود الخوارج على القانون، فسيق راكبوها جميعًا إلى السجن، وظل جولد سمث في ظلماته أربعة عشر يومًا، ثم عاد فصمم على الإبحار مرةً أخرى، وكانت غايته هذه المرة مدينة «روتردام»، ومنها واصل الرحلة إلى «ليدن» حيث التحق بجامعتها عامًا يواظب مرة وينقطع أخرى.

وعندئذٍ بدأ جولد سمث «الرحلة الكبرى» سائرًا على قدمَيه، لا يملك من حطام الدنيا إلا جنيهًا واحدًا ومزمارًا، فكان وهو يجول في فرنسا يزمر للزارعين في رقصهم لقاء نومه وطعامه، وطوف بعد فرنسا في ألمانيا وسويسرا وإيطاليا. ويقال إنه وهو في بادوا ظفر بإجازة الطب، ولكن كيف السبيل إلى الرزق في إيطاليا، فلئن استطاع مزماره في فرنسا أن يكسب له قوتًا ومخدعًا، فماذا هو صانع بمزماره في بلاد كل زارع في حقولها يفضله في العزف والموسيقى؟

أسرع إلى العودة إلى إنجلترا مفلسًا مهلهل الثياب بشع المنظر، فتعذر عليه أن يجد عملًا يقتات منه، ثم بدأ ينتقل من عملٍ إلى عمل كيفما اتفق له، فهو اليوم معين لصيدلي، وهو غدًا طبيب يعالج المرضى، وهو تارة يصلح التجارب في مطبعة (هو الذي أصلح تجارب قصص رتشردسن)، وهو طورًا حاجب في مدرسة، وأخيرًا عيِّن محررًا لمجلةٍ شهرية.

هنا بدأ جولد سمث حياةً أدبية يعتمد فيها على قلمه، وأخرج سلسلة خطاباته المشهورة مُنَجَّمةً في إحدى المجلات، وهي التي تعرف باسم «المواطن العالمي»،[٦٨] وتجري هذه الخطابات على لسان فيلسوفٍ صيني يرسلها إلى صديقٍ له في الصين، وفيها يصف الحياة كما شهدها في إنجلترا، وآيته في النثر قصة «راعي ويكفيلد»، وسنترك الحديث عن قصائده ومسرحياته إلى موضعٍ آخر.

أما مجموعة مقالاته — أو خطاباته — التي نشرت باسم «الموطن العالمي» فهي ترمي إلى تصوير الحياة الإنجليزية كما يراها الأجنبي، وبين هذه المجموعة مقالات هي من أجود ما جرى به في الإنجليزية قلم، نذكر منها بصفةٍ خاصة «صاحب الرداء الأسود»[٦٩] و«بُوتبزْ»،[٧٠] فهاتان شخصيتان جديرتان أن توضعا إلى جانب «سير روجر دي كفرلي» الذي صوره أدسُنْ، وقد سلف الحديث عنه، فاقرأ هذه المقالات تجد متاعًا لا يعد له متاع، فأسلوبٌ رشيقٌ رائق، وفكاهةٌ جيدةٌ لطيفة، وسخريةٌ مستساغةٌ رقيقة.

طارت هذه المقالات بشهرة جولد سمث، فتسابق عليه الناشرون، وأجزلوا له العطاء، فتدفَّق المال غزيرًا في جيوبه، لكنه ظل على فقره. وماذا يصنع المال الغزير أمام

---

[٦٨] The Citizen of the World.

[٦٩] man in Black.

[٧٠] Beau Tibbs.

هذا الإسراف الشديد؟ فلباسٌ فاخر، وميسر، وإحسان في تبذير! واتصل جولد سمث بأعلام الأدب، فهو صديقٌ حميم لإمام العصر «الدكتور جونْسُنْ» وهو مُجالسٌ لمعشر الأدباء في «الندوة الأدبية» المشهورة في تاريخ الأدب، والتي سيرد ذكرها عند الكلام على «جونْسُنْ».

أما قصة «راعي ويكفيلد» فهي — كما يقول ناقد — شبيهة بِسِفْر أيوب، تتناول رجلًا طيب القلب، وتمتحنه بالكوارث المتلاحقة، فتظل شعلة نفسه صافية النور وسط ما يحيط به من ظلام، وفي آخر الأمر تجزيه عما صبر، فتردَّه إلى السعادة التي سُلِبها، وليست تُمْدح القصة لفنها القصصيُّ، فهي هنا ناقصةٌ معيبة، وهي كثيرًا ما تجاوز حدود المعقول الممكن في عالم الواقع، وتجعل في مجرى الحوادث دخلًا للمصادفة أكبر مما نشاهده في الحياة. ويظهر أن «جولد سمث» حين بدأ كتابة هذه القصة لم يكن في ذهنه حَبْكة الحوادث في إطارها، ولكنا لا نقرأ هذا الكتاب لحبكته، وإنما نقرؤه ويقرؤه العالم كله لهذه الشخصيات الإنسانية التي أجاد الكاتب تصويرها. إن هذا الكتاب وحده لدليل على تشابه النفوس الإنسانية أينما كان الإنسان، وإلا فكيف تهتز قلوب القراء من كل أرض وفي كل زمن لهذه القصة التي تصف أسرةً إنجليزية تعيش حياةً هادئة في بيتٍ ريفيٍ متواضع؟

(١-١٠) صموئيل جونسن Somuel Johnson (١٧٠٩–١٧٨٤م)

.7 هو من الأدباء القلائل الذين سيطروا على الحركة الأدبية في عصرهم، ولم يُسْلمه الأدباء قيادهم لكثرة ما أنتج من أدب أو لامتيازه فيما أنتجه؛ إنما سَلُسَ له قيادهم لقوة خلقه ورجحان عقله، فبمثل تلك الخلال الخلقية العالية والخصائص العقلية الممتازة تكون العظمة في الرجال، ولقد كان «جونسن» طوال حياته يعاني العلل، ويقاسي ما ينتج عن ذلك من نفسٍ ضيِّقةٍ ومزاجٍ مكتئب، لولا أنه سرعان ما وجد في قوة الإيمان الديني ما كان يرجوه لنفسه من طمأنينة وهدوء. ولا عجب؛ فهو المسيحيُّ الورع صاحب الخلق القوي القويم والإحسان المتصل الذي لا ينقطع، وكان لا يدنو منه أحد من معاصريه في حدَّة فهمه وقدرته العجيبة على الإعراب عما في نفسه من خواطر ومشاعر؛ مما جعله محدِّثًا من الطراز الأول، يجلس بين رفاقه في «الندوة الأدبية»، فيصبُّ ذخيرة

عقله في عباراتٍ تأخذ بجمالها الألباب، ولقد قيض الله للأدب «بُوزْوِيل»[٧١] — صديقه الحميم — فكتب سيرته وسجَّل حديثه في كتابٍ هو في ذاته آيةٌ أدبية فريدة نادرة.

ولد في لتشفيلد، وأبوه «ميخائيل جونسُن» كان يبيع الكتب في ذلك البلد، وقد عُرِفَ بسعة علمه وسلامة رأيه، بعث بابنه إلى مدارس لتشفيلد، ولبث بها الفتى حتى بلغ السادسة عشرة، وعندئذٍ أقام في الدار عامَين وضع فيهما أساس علمه وثقافته؛ إذ انصرف إلى الكتب التي في مكتبة أبيه، وهي كثيرةٌ منوعة، ووجَّه عنايته بصفةٍ خاصةٍ إلى المؤلفات اللاتينية، وبذلك اكتسب علمًا واسعًا بالأدب اللاتيني. وبعد ذلك التحق بجامعة أكسفورد، التي لقي بها ما جرح عزته وكبرياءه، فقد كان فقيرًا يلبس الثياب البالية أحيانًا، وكثيرًا ما يلمح على وجوه أصحابه نظرات الإشفاق تارة والازدراء طورًا، وأخذت الرحمةُ قلب صديقٍ فوضع أمام غرفة صديقه «جونْسُن» — في الخفاء — حذاءً ليستبدله الطالبُ المسكينُ بحذائه المزق العتيق، فما أبصر به «جونْسُن» حتى طوح به من النافذة، وترك أكسفورد بغير درجةٍ علمية.

وظل الأديب ينتقل من عملٍ إلى عمل، وكلها لا يتناسب مع ما كتب الله له من مكانةٍ عظيمةٍ في أيامه المقبلة. وصادف في تنقله أرملةً تكبره بعشرين عامًا فأحبها، مع أنها امرأة لا تفتن بجمالها ولا تجذب بحسن حديثها، تلبس الثياب المزخرفة التي تتنافر ألوانها، ولا تدل على ذوقٍ سليم، وتصبغ وجهها على هيئةٍ زرية، لكن «جونسن» — بعينَيه الضعيفتَين — لم يرَ فيها كل هذه النقائص، فهام بها حبًّا لا يرجو منه مالًا؛ لأنها فقيرة، لكنها كانت له في الحق زوجةً صالحة، وبعد ذلك بقليل فتح مدرسة لم يشأ لها الله نجاحًا، فاعتزم الأديب أن يأخذ سمته نحو لندن ليحترف الأدب ويكسب منه القوت، فما انغمس في العاصمة الصخَّابة حتى أحسَّ مرارة الفقر على أشدها، وكاد يهلك جوعًا، ثم هداه الله إلى عملٍ ينتفع فيه بموهبته الأدبية، وذلك أن يعرض في إحدى الصحف مناقشات النواب، وكان مثلُ هذا العرض لما يدور في مجلس النواب محرمًا في ذلك الزمان، فلجأ «جونسن» إلى الرمز والإيماء، فالمناقشات يزعم أنها تجري في مجلس الشيوخ ببلاد ليليبت،[٧٢] و«بليفَسكو» وهي فرنسا،[٧٣] وهكذا وهكذا، فلكل مكان اسمٌ

[٧١] Boswell.

[٧٢] هي بلاد الأقزام في «رحلات جلفر» راجع «سوفت».

[٧٣] وهذا الاسم أيضًا مأخوذ من رحلات جلفر، وكان سوفت يرمز به إلى فرنسا.

ولكل شخص رمز، لكي يفهم القراء ولا ينال منه القانون. على أن الرجل لم يُعْترف له بالقدرة الأدبية، حتى نشر قصيدة «لندن»، وطبعت طبعتَين في أسبوعٍ واحد، ولفت بها أنظار «بوب» فعرفه وكان «بوب» إذ ذاك في أوج عظمته.

ذاع صوته وعرفه الناشرون، فعرض عليه بعضهم أن يكتب «قاموسًا» للغة الإنجليزية في مجلدَين، وكان الأجر المعروض ألفًا وخمسمائة جنيه، لكن معظم هذا الأجر تسرَّبَ إلى من عاونوه، ولم يكسب من هذا العمل المضني إلا قليلًا، وظهر «القاموس» فجاء دليلًا على دقةٍ لغويةٍ ممتازة وسعة اطلاع على الآداب بَدَتْ فيما كان يسوقه من الشواهد.

وظهرت له بعد ذلك قصيدةٌ ثانية عنوانها «شهوات الإنسان وعبثها»،[٧٤] وفيها يعرض لبعض من صعد، ثم سقط من العظماء، ويسخر أمرَّ السخرية بما نسميه العظمة والمجد وما إلى ذلك من عبثٍ وغرور.

وأخرج مأساة «أَيْرين»،[٧٥] ولم يكن فيها موفَّقًا، ثم اتجهت نيته نحو إخراج صحيفة ينسج فيها على منوال صحيفة «سْبِكْتِيتَرْ» — التي كان يحررها «أَدِسُنْ» و«سْتِيلْ» — وأطلق على صحيفته «رامْبِلَرْ»[٧٦] (الطوَّاف) ودامت عامَين، وقد حكم لها «رتشردسن» — القصصي الذي عرفْتَه فيما مضى — بأنها تضارع صحيفة «أدسن» إن لم تفقْها، لكن أسلوبها كان ثقيلًا مسرفًا في غزارة العلم الذي يسوقه والوعظ الخلقي الذي يرمي إليه، فأعوزه ما كان يتحلَّى به أسلوب «أدسن» من خفةٍ ورشاقة، وطلاوة ساحرة نفذت به إلى قلوب القراء، ومضت بعد ذلك ستة أعوام من ١٧٥٢ إلى ١٧٥٨م. ثم أخرج جونْسُنْ مجلةً أخرى أطلق عليها اسم «أَيْدِلَرْ»،[٧٧] ودامت هي الأخرى عامَين كزميلتها.

وماتت أمه وهو لم يزل فقيرًا لا يملك المال الذي ينفقه على جنازةٍ جديرة بها، فنشط نشاطًا يخالف تراخيه المعهود، وصمم على أن يؤلف كتابًا يدر عليه ما يسدُّ به نفقات الجنازة، ولم يمضِ أسبوعٌ واحد، حتى فرغ من الكتاب، وأرسل مسوداته إلى المطبعة بغير مراجعة. ودُفِعَتْ له فيه مائةُ جنيه، ذلك الكتاب هو «راسلاس أمير

---

[٧٤] Vanity of Human Wishes.

[٧٥] Irene.

[٧٦] Rambeler.

[٧٧] Idler.

الحبشة»،[٧٨] وتروي القصةُ كيف ضاق «راسلاس أمير الحبشة» ذرعًا بعزلته في قَصْره الذي يقع في وادٍ بعيدٍ عن خضم الحياة، فصمم على أن يلوذ بالفرار من ذلك القصر إلى حيث الحياة الزاخرة فيراها. وهكذا يبدأ «راسلاس» رحلة طويلة يطوف بها أرجاء العالم ويمر خلالها بأقوامٍ مختلفة. وأهمية القصة تنحصر في الخواطر التي تستثيرها مَشاهدُ الرحلة، والمناقشات التي تدور بين الأمير وبين من يلاقيهم في طريقه. وإذن فالقصة في حقيقة أمرها ذريعة يستخدمها جونسن لعرض فلسفته وآرائه، فلا حوادثُ القصة ذاتها تثير انتباه القارئ ولا تصويرُ الأشخاص يستحق أي ثناء، ذلك على قلة ما فيها من حوادث وأشخاص. وأما موضوعات البحث والحديث والتعليق فكثيرة، يَردُ ذكرُ العلم فيقول: «إن حياة خُصِّصَتْ للعلم تمضي هادئة ولا تُفزِّعُها الحوادث إلا قليلا.» ويَذكر الشعر فيقول: «إن الشاعر لا يَعُدُّ خطوط السوسنة، ولا يصف الظلال المتباينة التي تغشى خُضْرة الغابة، إنما عليه أن يبرز في تصويره للطبيعة المعالم الواضحة الرئيسية التي تستعيد صورة الأصل في ذهن كل قارئ.» ويذْكر الزواج فيقول: «في الزواج آلامٌ كثيرة، لكن العزوبة ليس فيها من المباهج شيء.» وعلى الجملة فالفلسفة العامة التي تشيع في الكتاب كله هي فلسفة المتشائم التي ترى الدنيا غرورًا وعبثًا ليس وراءه من طائل. «الحياة البشرية — أينما كانت — فيها كثير من الألم وقليل من المتعة.» ومما هو جدير بالذكر في هذا الصدد أن «فولتير» نشر كتابه «كانديد» في نفس السنة التي نشر فيها «جونسن» كتابه «راسِلاس» والكتابان — كما ترى — يشتركان في النظرة المتشائمة إلى الحياة، ولا شك أن «كانديد» أروع فنًّا من «راسلاس».

كان «صموئيل جونسن» قد بلغ في عالم الأدب عندئذٍ مكانة الإمام الذي يقول الكلمة، فإذا هي القول الفصْل، وهي نفس المكانة التي احتلها سميُّه «بن جونسن» في القرن السابع عشر. وتكوَّنت في لندن ندوةٌ أدبية يجتمع فيها قادة الأدب، وكان «جونسن» في تلك الندوة رئيسًا، وسائر الأدباء إلى جانبه أتباعٌ ومريدون، وبين أعضاء تلك الندوة «أولفر جولد سمث» الأديب المطبوع صاحب «راعي ويكفيلد»، و«إدمنْد بِيرْك» أعظم السادسة في عصره و«جِبُن» المؤرخ العظيم وغيرهم كثيرون. في تلك الندوة نتج الشطر الأعظم من الحديث الأدبي الذي ورثناه عن «جونسن»، فقد كان جونسن — كما ذكرنا — محدِّثًا بارعًا يتحدر الأدب من بين شفتَيه إذا ما تحدث، فسجَّل صديقه

[٧٨] Rasselas, Prince of Abyssinia.

«بُوزْويل» أحاديثه تلك في السيرة التي كتبها عنه، ولعلها أعظم ما شهدت الآداب من أدب السِّيَرْ.

وحدث أن زار «جونسن» اسكتلنده في صحبة «بوزويل» وجاسا خلال نجادها المهجورة، وعرَّجا على جزائر «هبريديز» التي كاد الناس لا يعلمون عنها شيئًا، وأنتجت هذه الرحلة كتابًا هو «رحلة إلى جزائر اسكتلنده الغربية»، وكان ذلك سنة ١٧٧٥م، وهي السنة التي منحته فيها جامعة أكسفورد درجة الدكتوراه، وبعد ذلك بعامَين طلب إليه كبار الناشرين في لندن أن يكتب مقدمات لمجموعةٍ كاملة أرادوا نشرها عن الشعراء الإنجليز، فرحب «جونسن» بهذه المهمة، وأقبل على أدائها في شغفٍ ولذة، فقد كان إناؤه طافحًا بالمحصول الأدبي والآراء النقدية، وظل يكتب ويكتب، حتى بلغ ما كتبه أربعة مجلداتٍ كاملة، وكان المطلوب فقراتٍ قصيرة يمهد بها لكل شاعر، فجاء «تراجم الشعراء»[٧٩] خير إنتاجه، واستحق به أن يوضع في الطليعة بين رجال النقد في الأدب الإنجليزي، وكانت خطته أن يبدأ بترجمة لحياة الشاعر، ثم يعقِّب بنقد لشعره موضحًا ذلك بالأمثلة التي يظهر فيها حسن الاختيار. ولسنا ندري أي الجزأين كان أروع، وصف السِّيرة أو النقد، فهو في عرض السيرة فنانٌ بارع يصور الشخصية تصويرًا قويًّا في أسلوب قصصيٍّ جذاب، وهو في النقد قديرٌ حاد الذهن نافذ البصيرة. على أننا لا نحب أن نذهب في مدحه إلى حد الإسراف الذي يجاوز الإنصاف، فقد كانت للرجل عيوبه ونقائصه، فهو في جانب السِّيَر متأثر بوجهة نظره السياسية؛ إذ كان محافظًا جامدًا متعصبًا، فإن كان الشاعر الذي يترجم له على غير مذهبه رأيته يجحف به ولا يزنه بميزانٍ عادل، وهو في جانب النقد متأثر أيضًا بتشيُّعه للآداب القديمة، ولذلك تراه ناقمًا على كل أدبٍ فيه نزوع نحو «الابتداع»، أضف إلى ذلك عجزه أحيانًا عن تقويم الشعر بقيمته الصحيحة؛ إذ لم تكن له الأذُن الموسيقية التي تميز الأنغام تمييز الخبير، ومن أخطائه النقدية المشهورة أنه قلل من قيمة «المقطوعات الشعرية» لِمِلْتُن؛ لأنه كان يكره هذا اللون من الأدب، وأنه لم يتذوق قصيدة «لِسِدَاس» التي رثى بها مِلْتُن صديقَه كِنْج، مع أنها من أجود الشعر، وأنه قسا في الحكم على سوفت لا لشيء سوى أنه ارتاب في إخلاصه الديني … أما إن خلا جونسن من دواعي التعصب،

[٧٩] The Lives of the Poets.

رأيت أحكامه صادقة، فنقده لدريدن وبوب بلغ حد الإعجاز، خذ هذا المثال من «حياة بوب»:

> في المعرفة المكتسبة لا بد لنا أن نعترف بالتفوق لدريدن، الذي جاء تعلُّمه أكثر انطباقًا على النظم المدرسية، والذي أتيح له — قبل أن يأخذ في التأليف — زمنٌ أطول للدرس، ومواردُ أفضل لنيل المعرفة، وعقله أوسع أفقًا، وهو يجمع صوره الذهنية من نطاقٍ علمي أوسع محيطًا. وكان «دريدن» أكثر معرفة بالإنسان في سلوكه الخاص، والأفكار عند «دريدن» تتكون بعد تأملٍ شامل، وهي تتكون عند «بوب» من توجيه الانتباه إلى الأجزاء، والمعرفة عند «دريدن» أكثر اتزانًا وهي عند بوب أكثر دقةً.
>
> لم يكن الشعر هو الحسنة الوحيدة فيهما، فكلاهما ضَرَبَ في النثر كذلك بسهم موفور، غير أن «بوب» لم يستمد نثره من سلفه، فالأسلوب عند «دريدن» متقلِّب متنوِّع، والأسلوب عند بوب متأنقٌ مطرد، فدريدن يستمع إلى خلجات عقله، أما بوب فيقْسر عقله على التزام قواعده في الإنشاء، ودريدن في بعض الأحيان قويٌّ متدفِّع، أما بوب فلا ينفك سلسًا مطردًا رقيقًا، والصفحة عند دريدن كالحقل الطبيعي، فيها تفاوت، وتتنوع باختلاف الخصوبة حيث يكثر النبات، أما الصفحة عند «بوب» فرقعةٌ من المخمَّل شذَّ بها المنجلُ وسوَّاها المقراض.

عُرف جونسن بالتفخيم في أسلوبه، فهو يُؤْثر الأَلفاظ القوية الطويلة، حتى ليوصف باسمه كلُّ أسلوب يجري على هذا النسق. والحقيقة أن أسلوبه يختلف باختلاف الموضوع الذي يكتب فيه، فهو أحيانًا يستخدم الألفاظ القصيرة إن اقتضتها طبيعة الموضوع، وهو أجود ما يكون أسلوبًا حين يكتب كما يتحدث، غير أنه في حديثه كان يتوخى العبارة القوية، وفي ذلك يقول لأحد أصدقائه من روَّاد الندوة الأدبية: «لقد اتخذتها قاعدة منذ بعيد أن أبذل قصاراي في كل مناسبة وبين أية صحبة من المجالسين في أن أعبر عما أعلمه كائنًا ما كان في أقوى عبارة أستطيع أن أعبر بها عن المعنى الذي أريد، حتى أصبح ذلك عادة بالمران المتصل، وبالحرص الشديد على ألَّا تلفت مني عبارةٌ واحدة أهمل تركيبها، وألا أُخرج أفكاري قبل ترتيبها ترتيبًا يؤدي إلى توضيح المعنى إلى أقصى حدٍّ مستطاع.» وكتابه «راسلاس» مثال للأسلوب المتكلف الفخم. أما «تراجم الشعراء»

ففيه القوة مع السلاسة، وفيه التنوع الخصيب في الأسلوب، وفيه مرونة الجرس وبراعة الفطنة وروعة الخيال، غير أن «جونس» يميل إلى موازنة العبارة صدرها مع العجز، وإلى المقابلة التي كثيرًا ما تكون آلية لا تصدر عن طبع، كما يميل إلى الجملة الثقيلة في لفظها المثقلة بمعناها، فهو مثلًا يُجْرى على لسان فتاة في سن السادسة عشرة، تتحدث عن عمتها، هذه العبارة: «لم تكن عواطفها سامقة التسامي ولا نظراتها رحيبة الأفق، لكنها خيرة المبادئ خالصة النوايا، فلئن جاز أن يكون بعض الناس أكثر منها فضيلةً، فقَلَّ أن تجد مَنْ يقلَّ عنها إثمًا.» وهو كذلك يميل أحيانًا إلى استخدام الألفاظ التي تدل على العلم والثقافة، ولو لم يقتضِ الموقف مثل هذه الألفاظ، وفي ذلك يقول ماكولي: «إن كل كتبه مكتوبة بلغةٍ علمية (المقصود باللغة العلمية هنا اللغة التي تنمُّ عن ثقافةٍ عالية) لغة لا يسمعها أحد من أمه أو مرضعته، لغة لا يَشْتَجر بها الناس ولا يعقدون بها الصفقات ولا يغازلون بها، لغة لا يفكر بها أحد.»

(١-١١) إدرود جبن Edward Gibbon (١٧٣٧–١٧٩٤م)

هو صاحب الآية التاريخية العظيمة «تاريخ تدهور الإمبراطورية الرومانية وسقوطها»،[٨٠] وقد ظهر منه الجزء الأول سنة ١٧٧٦م، ثم بلغ ختامه بعد ذلك باثنى عشر عامًا.

أُرسل «جِبُنْ» إلى جامعة أكسفورد، وهو في سن الخامسة عشرة، حيث أقام عامًا وبعض عام هي «أشد أيامي خمولًا وأقلها نفعًا!» ثم حدث له أن قرأ «بوسْويه»[٨١] فتأثر به وارتدَّ عن عقيدته الدينية البروتستنتية ليعتنق الكاثوليكية الرومانية؛ فاقتضى ذلك أن يُفْصل عن الجامعة، فأرسله أبوه إلى قسيس في لوزان ما زال به حتى ردَّه إلى عقيدته الأولى من جديد. وأقام جِبُنْ في لوزان خمسة أعوام أدام فيها اطلاعه على الأدب اللاتيني والأدب الفرنسي، فكان لطول غيابه عن بلاده أثر في انعدام اللون الإقليمي في أدبه، فهو في مزاجه وأحكامه وأسلوبه ليس بالإنجليزي الصميم، وبهذا الطابع امتاز من سائر أدباء الإنجليز. وعاد الكاتب إلى أرض الوطن حيث التحق بالجيش المرابط أعوامًا عدة، أفادته — كما يقول — حين أخذ فيما بعدُ يكتب عن الحملات الحربية والمعارك في مؤلَّفه

[٨٠] The History of the Decline and Fall of the Roman Empire.

[٨١] راجع فصل الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر.

التاريخي العظيم، ولكنه ما لبث أن عاد إلى القارة الأوروبية من جديد، يطوف بفرنسا وسويسرا وإيطاليا. فلما كان في مدينة روما نضجت في ذهنه الفكرة عن إخراج شيء في التاريخ. يقول جِبُنْ: «كنت في روما في الخامس عشر من شهر أكتوبر سنة ١٧٦٤م، جالسًا أفكِّر بين آثار «الكابتُلْ»، بينما كان القساوسة الحفاة يرتلون صلاة المساء في معبد جوبتر، وعندئذٍ بزغت في ذهني لأول مرة فكرة الكتابة في تدهور روما وسقوطها.» ثم عاد إلى إنجلترا مرةً ثانية، وأخذ يُعِدُّ لمؤلفه التاريخي الذي اعتزم إخراجه، وهنالك انخرط في جماعة «الندوة الأدبية» التي التفَّ أعضاؤها حول «جونسن».

صدر الجزء الأول من كتابه فتقبله الجمهور قبولًا حسنًا، بل صادف المدح والإعجاب عند العلماء والناقدين، حتى من عرف منهم بالتزمُّت والعنت. والحق أنه كتاب ما كان ليصدر لولا ما بذله فيه مؤلفه من جهودٍ مضنيةٍ متصلة وصبرٍ جميل لا ينفد، فهو في الواقع يؤرخ للعالم المتمدين كله «فليس سقوط روما سقوطًا لإمبراطورية وكفى، بل هو زوال للونٍ من الفكر وطور من أطوار العقائد الدينية والأخلاق والسياسة وأوضاع الحضارة بوجهٍ عام، فسقوط روما فيه فناء الوثنية القديمة ومولد العالم المسيحي الجديد، وهو أكبر تطور شهده التاريخ.»[٨٢] وقد عالج جِبُنْ هذا الموضوع المتشعب بقدرة لا تزال تثير إعجابًا عند العلماء، فعلى الرغم من تفرُّع الموضوع وتعقُّد الحوادث والأشخاص، لم تَفُتْه الدقة في موضوع من المواضيع، وأخذت تصدر أجزاء الكتاب تباعًا، وقد كتب الأجزاء الأخيرة وهو في لوزان.

والكتاب يبدأ بعرضٍ جميل للتاريخ الروماني منذ عهد أوغسطس، ثم يبدأ التفصيل من تربُّع كومودس على عرش البلاد (١٨٠م)، ويتتبع في وصفٍ جميل وعبارةٍ واضحة تاريخ الرومان، وانحلال الإمبراطورية الغربية نتيجة لغارات القبائل الهمجية القادمة من أواسط أوروبا، وتطور الكنيسة المسيحية ونموها، وتوطيد الدولة البيزنطية، حتى يصل إلى سقوط القسطنطينية سنة ١٤٥٣م.

وهاك مثالًا من هذا الكتاب:

> ... وعلى رأس هؤلاء الأمجاد وحَّد ابنه نور الدين قُوى المسلمين رويدًا رويدًا، فأضاف مملكة دمشق إلى مملكة حلب، وشنَّ حربًا طويلة موفَّقة على المسيحيين

[٨٢] كتر مورسن Cotter Morrison.

في سوريا، فبسط سلطانه القوى من دجلة إلى النيل، وكافأ العباسيون عاملهم الأمين بكل ما يتمتع به السلاطين من ألقابٍ وحقوق، وقد اضطر اللاتينيون أنفسهم أن يعترفوا بما لهذا العدو العنيد من حكمةٍ وشجاعة، بل بما له من عدلٍ وتقوى، وكان هذا المجاهد الورع في حياته وحكومته قد أعاد ما عُرِفَتْ به عهود الخلفاء الأولين من حماسةٍ وبساطة، فأزال من قصره الذهب والحرير، ومنع في أرجاء ملكه احتساء الخمر، وأنفق دخل الدولة في خدمة الشعب، لا يتهاون في ذلك قيد أنملة. وأما نفقات بيته — وكان فيها كزًّا — فقد اعتمد فيها على نصيبه المشروع من الغنائم، الذي استثمره في ضيعة خاصة اشتراها، وحدث أن تحرقت زوجته العزيزة «سلطانة» شوقًا إلى حليةٍ ثمينة مما يتحلى به النساء، فأجاب الملك: «وا أسفاه! إني لأخشى الله، فما أنا إلا خازن لمال المسلمين، وليس في وسعي أن أتصرف في مِلكهم، لكنَّ لي ثلاثة حوانيت لا أزال أملكها في مدينة حمص، فلكِ أن تأخذيها، وليس لي أن أهب شيئًا سواها.» وكانت ساحة عدله ملجأً للعظيم ومأوًى للفقير. فلما مضت بضعة أعوام بعد موت السلطان، صاح في شوارع دمشق رجل أصابه غبن: «نور الدين! نور الدين! أين أنت اليوم؟ انهض، انهض لترحمنا وتحمينا!»

(١-١٢) إدمند بيرك Edmund Burke (١٧٢٩–١٧٩٧م)

هو من أعظم من أنجبتهم إنجلترا من الخطباء والمفكرين السياسيين، ولد في دَبلن، وكان زميلًا لجولد سمث في الجامعة، وقد أطال القراءة في الأدب الإنجليزي والشعراء الإنجليز وهو طالب، وأسس في الجامعة «جمعية تاريخية»، فكانت أول حلبة تجلَّت فيها مواهبه الخطابية والأدبية.

وكان أول نتاجه الأدبي «دفاع عن المجتمع الطبيعي»،[٨٣] ثم نُشر له بعد ذلك «بحثٌ فلسفي في نشأة آرائنا عن الجليل والجميل».[٨٤]

وهو كتاب في علم الجمال استوقف الأنظار وأثار الاهتمام عند صدوره لجدَّة الموضوع وطرافته؛ إذ لم يكن قبل ذاك موضوع الجمال مطروقًا مألوفًا، غير أن الكاتب

[٨٣] A Vindication of Natural Society.

[٨٤] A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.

في هذا البحث ينقصه كثير من العلم الضروري بشئون الفن لكي يستطيع الإجادة، ثم اتفق مع ناشر على إصدار مجلةٍ تاريخية، هي «السجل السنوي»،[٨٥] وظل أمدًا طويلًا من حياته يواصل المجلة ببحوثه.

ولما بلغ السابعة والثلاثين من عمره دخل البرلمان حيث لبث عضوًا مدى ثلاثين عامًا. وكان «بيرك» رغم فصاحته الخطابية عضوًا برلمانيًّا فاشلًا، فقد كان يلقي الخطاب الجيد البليغ فلا يصغي إليه أحد، ثم ينشره في صحيفة فإذا هو مثيرٌ لاهتمام القراء جميعًا، وهنا يجدر بنا أن نعيد ما قُلناه في الخطابة في الجزء الأول من هذا الكتاب.

«والخطابة إنما تكون أدبًا حين تحتفظ الألفاظ المنطوقة بقوة فصاحتها إذا ما خُطَّتْ على الورق لتُقرأ، فما أكثر ما تفنى خطب الخطباء مع الهواء كما تفنى ألحان المنشدين وأصوات الممثلين! والخطب ثلاثة أنواع: خطب تُسمع ولا تقرأ، وخطبٌ تُقرأ ولا تسمع، وثالثة تشمل بتأثيرها العيون والآذان. فها هو ذا «غلادستون» مثلًا حرَّك النفوس بخطبه، ولكنها حين صُبَّت في أحرف المطابع بردت نارها، وذلك هو «إدْمَنْد بيرك»، لم يكن له من القدرة الخطابية ما يقنع البرلمان الإنجليزي، ومع ذلك فخطبه — مكتوبةً — ساحرةٌ فاتنة، وهي تحتلُّ مكانةً رفيعة في الأدب الخالد، وأما خطباء اليونان فقد بلغوا بهذا الفن حدًّا بعيدًا من الكمال ...»

كان «بيرك» يلقي الخطبة فَيُبْهت لها الأعضاء الحاضرون، لكنهم لا يتحمسون لها ولا يقتنعون بها إلا إن قرءوها مكتوبةً في صحيفة، بل أطلق عليها في أُخْريات سنيه كنيةٌ تَصِفُ وَقْع خُطَبه، هي «جرس الغداء»؛ لأن نهوضه للخطابة كان إيذانًا بانصراف الأعضاء، والعجيب أن خُطَبه في جموع الشعب كانت على النقيض من ذلك؛ إذ حركت نفوس سامعيها وهزَّت قلوبهم هزًّا حارًّا عنيفًا، فقد وُجِّه اتهام إلى «هيسْتِنْجز»،[٨٦] وقام «بيرك» يخطب في اتهامه، فاسمع ما تقوله أديبةٌ كانت تناصر المتَّهم: «أثار اهتمامي، ثم ملأ عليَّ شعاب قلبي، ثم حطَّم قواي في نهاية الأمر تحطيمًا، أحسستُ أن القضية التي أناصرها قد ضاعت، فكدتُ لا أستطيع القرار في مجلسي، ولم تَقْوَ عيناي على أن توجَّها لمحةً واحدة إلى رجل بلغ اتهامه ما بلغه مستر هيستنجز، وودت لو ابتلعتني الأرض

[٨٥] The Annual Register.

[٨٦] Hastings.

حتى لا أكلِّف عينيَّ مثل هذا المنظر الأليم!» والحق أن خطبته في اتهام هيستنجز بلغت من جودة الصناعة وروعة الفن ما يتعسر معه أن تجد لها شبيهًا.

ومن آياته الباقية «آراء في حالة التبرم القائمة»[٨٧] و«خطاب في الضرائب الأمريكية»[٨٨] و«خطاب إلى رؤساء الأقاليم في بِرِسْتُل»[٨٩] وغيرها، مما يعد نموذجًا للقول في الشئون السياسية، فهي مترعة بالحكمة العميقة، والحكم الصائب، والتأمل الفلسفي. ولم تشهد الكتابة السياسية قبل «بيرك» هذه الذخيرة الزاخرة الخصيبة من الشواهد تساق في لغةٍ تتألق بلمعات الخيال، وتكتسب حرارة من الرأي الأصيل والشعور الدافق الفياض. ولا عجب؛ فقد كان الرجل يشتعل حماسة للذود عن المظلوم ورفع السياسة الإنجليزية — في الداخل والخارج — إلى مستوًى رفيع. ومما يميز كتابته السياسية كلها نفوره من النظريات المجردة وانتزاع القواعد العامة، فقد كان من المحافظين عمليًّا لا يتعلق بالآراء النظرية، ولئن أراد الإصلاح فقد كره التجديد.

وإن كان ذلك كذلك، فلا بد أن تكون الثورة الفرنسية قد ساءته بعنفها، فتصدى لها يوجِّه إليها أَمَرَّ النقد ويقاوم عوامل الهدم التي خلفتها الثورة، وعندئذٍ أَلَّف كتابه الخالد «تأملات في الثورة الفرنسية»[٩٠] سنة ١٧٩٠م، وحَسبك أن تعلم أنه قد طُبع إحدى عشرة طبعةً في عامٍ واحد، لتدرك منزلته من القراء، وكان كتاب «تأملات في الثورة الفرنسية» من أقوى الحوافز التي استحثت ملوك أوروبا على مقاومة الحركة الثورية، لكن الثورة الفرنسية مضت في طريقها تُقوِّض كل بناء للنظام والقانون، فيتميَّز صاحبنا من الغيظ ويغلي صدره بالعواطف المشتعلة، ويُخرج غَضْبته الحامية في «آراء في الشئون الفرنسية».[٩١]

واعتزل «بيرك» معترك السياسة؛ إذ مات وحيدُه الذي حلَّ من قلبه في السويداء، فتحطمت قواه وازورَّ عن الدنيا وعبثها، فلم يعد لها فيها مأرب ولا رجاء.

ومن خصائص أسلوبه تلاحق الإشارات وكثرة الاستعارات، وهو يمتاز بالقوة والطلاقة، وكثيرًا ما يستعير الشواهد من الكتاب المقدس، فقد أدمن قراءته حتى كانت

---

[٨٧] Thoughts on the Present Discontents.

[٨٨] Speech on American Taxation.

[٨٩] Letter to the Sheriffs of Bristol.

[٩٠] Reflections on the french Revolution.

[٩١] Thoughts on french Affairs.

آياته على سنان قلمه وتوقيع أنغامه حاضرة في ذهنه وهو يكتب، وكان يحب التعبير عن المعنى الواحد في عباراتٍ مختلفة، ويميل إلى التكرار أحيانًا، شأن الخطيب المصقع الذي يقصد بكلامه إلى صميم القلوب، وهو يؤثر الأمثلة العملية المحسوسة على الأقوال النظرية المجردة، وتراه يجمع بين الجمل القصيرة الحادة والجمل الطويلة المديدة.

وهذا مثال من «تأملات في الثورة الفرنسية»:

مضت ستة عشر أو سبعة عشر عامًا مذ رأيت ملكة فرنسا في فرساي، وكانت إذ ذاك ولية للعهد، وإني لعلى يقين أن هذا الفَلَكُ السماويُّ — الذي لم تكن قد مَسَّتْه إلا مسًّا رفيقًا — ما شهد قط أبهج منها منظرًا، رأيتها وقد أشرقت في الأفق منذ قليل، تزيِّن ذلك العالم الرفيع الذي بدأت لتوِّها تتحرك في أرجائه فملأته مرحًا وبهجة، وهي تتلألأ كأنها نجمة الصبح، تملؤها الحياة والجلال والغبطة. أواه! يا لها من ثورة! ويا له من قلبٍ لا بد أن أحمله بين أضلعي لأتخيل ذلك الارتفاع وذاك السقوط دون أن يهزَّني انفعال! ... لم يَدُرْ بخلدي أني سأحيا حتى أرى هذه الكوارث تنصبُّ عليها في أمةٍ عُرِفَ بالشهامة رجالُها، في أمةٍ يتصف بالشرف أبناؤها، في أمةٍ في أهلها نخوة الفرسان، لقد حسبتُ أن ألوف السيوف ستنسلُّ من أغمادها لتثأر لها لو توجهت إليها نظرةٌ واحدة تتهددها بالهوان، لكن عهد الفروسية انقضى، وأعقبه عهد فيه رجال الجدل الزائف والاقتصاد والحساب، فذهب عن أوروبا مجدها إلى الأبد، ولن نرى بعدُ، لن نرى ذلك الولاء السَّمْح لأبناء الطبقة النبيلة وبنات الجنس اللطيف، لن نرى بعدُ ذلك الإِذعان في عزةٍ، وتلك الطاعة في كرامةٍ، وذلك الخضوع يصدر عن القلب ويُبقي روح الحرية الشامخة حيَّة حتى في العبودية نفسها.

(٢) الشعر

كانت بوادر المذهب الاتِّباعي قد ظهرت في الشعر الإنجليزي في أواخر القرن السابع عشر، ثم بلغ هذا المذهب نهاية شوطه في النصف الأول من القرن الثامن عشر على يدي «بوب» أو فيما يسمى بالعصر الأوغسطي، وهنا نرى لزامًا علينا أن نوضح العناصر الأساسية في المذهب الاتباعي في الأدب، ونحاول التفرقة بينه وبين المذهب الابتداعي.

لسنا نريد بلفظ الاتِّباع أن الأديب يستقي وحيه من الآداب اليونانية والرومانية القديمة فحسب؛ فذلك وحده لا يكون اتِّباعًا؛ لأن الأدب في عصر اليصابات كان يستوحي

تلك الآداب القديمة، ومع ذلك فهو أدبٌ ابتداعيٌّ خالص، وإنما نعني مجموعة من الخصائص مجتمعة، فالاتِّباعيون يعنون كل العناية باللفظ قبل المعنى، بالصورة قبل المادة، هم يكثرون من القيود التي يراعون فيها أن تكون مستمدة من الآداب القديمة، ثم تكون البراعة عند الأديب أن يحافظ على تلك القيود، والشاعر الابتداعي يهتم بالمعنى وبالمادة التي يريد أن يعبر عنها، ثم لا يتقيد بشيءٍ حين يختار لنفسه أداة التعبير؛ لأنه حرٌّ يختار أنسب أداة تُخْرج المعنى الذي يريد إخراجه قويًّا سليمًا، أما الشاعر الاتِّباعي فيبدأ بالتسليم بضرورة صورٍ معينة للتعبير، ثم يحاول أن يُعرب عما في نفسه في حدود تلك الصور.

وقد يتشابه الاتباعي والابتداعي في المعاني، لكن هنالك سماتٍ تميز أحدهما من الآخر، فالكاتب الاتِّباعي يميل إلى السخرية والهجاء، وإلى أن يكون أدبه تعليميًّا تهذيبيًّا، ويحبُّ أن يصف حياة المدينة لا حياة الريف، ووصفُه موضوعيٌّ يتعلق بالشيء الموصوف أكثر منه ذاتيًّا يعبر عما يجيش في نفس الأديب الواصف، على نقيض الكاتب الابتداعي، فهو يميل نحو الطبيعة كما تبدو في كافة صورها، ومن بينها الحقول والأزهار والحياة الريفية، ويميل كذلك إلى وصف الغريب دون المألوف، والمغامرة دون الاستقرار، ثم هو في وصفه ذاتي يدوِّن خلجات نفسه إزاء ما يصف. ولئن كان الأديب الاتباعي يريد أن يعلِّم قارئه درسًا بما يكتبه، فإن الأديب الابتداعي يكفيه أن يغنِّي بما في قلبه ولا يعنيه بعد ذلك أفاد القارئ شيئًا أو لم يُفِدْ، والاتِّباعي يحتكم إلى العقل، ويلجم العواطف الحادة، أما الابتداعي فيرخي العنان لخياله ولا يكبت شيئًا من عواطفه، بل — على نقيض ذلك — لا يرى الأدب إلا أداة للتعبير عن تلك العواطف.

(٢-١) إسكندر بوب Alexander Pope (١٦٨٨–١٧٤٤م)

ولد في لندن لأب كان يشتغل بالتجارة، وقد نشأ على عقيدة أبيه كاثوليكيًّا رومانيًّا، ولبث يعتنق تلك العقيدة طوال حياته، وأهم ما يلفت النظر في سيرة الشاعر حقيقتان؛ الأولى: نضجه المبكر، والثانية: علة جسده، فقد ورث الدُّوار من أمه والجسم الشائه عن أبيه، وحيل بينه وبين الجامعات بسبب عقيدته الدينية. لكن الله وهبه نبوغًا يستغني به عن الجامعات؛ ففي سن الخامسة بدأت تظهر عليه بوادر الذكاء الوقَّاد، فأوصت له عمته بكل كتبها وصورها، وفي الثامنة ترجم بعض أشعارٍ لاتينية، وفي الثانية عشرة ترك المدرسة، وبدأ في داره دراسة ينظمها لنفسه بنفسه، انصرف بها نحو الأدب، وكان أكثر

قراءته منصبًّا على «سبنسر» و«دريدن»، وفي سن الخامسة عشرة نظم ملحمةً طويلة ألقى بها في النار بعد نظمها، وفي الثامنة عشرة كتب مجموعة «الأشعار الريفية»،[٩٢] وقبل أن يتمَّ عامه الخامس بعد العشرين بدأ مجهوده الشاق الطويل في ترجمة هومر، وحَسْبك ذلك دليلًا على نضجه الباكر. أما علَّة جسده فقد قال هو عن حياته في إحدى قصائده إنها «علَّةٌ واحدة طويلة.» كان أصلع الرأس قزمًا لا يزيد طوله على أربع أقدام، محدودب الظهر قميئًا يبدو عليه المرض، فهو لم يستطع حتى بعد اكتمال نموه أن يلبس ثيابه أو ينضوها بنفسه، ففي الصباح كانوا يلفُّون له جسده بأربطة من القماش السميك لتُقيمه، وكان يلبس تحت القميص صدارًا من فراء، ويلبس ثلاثة أزواج من الجوارب تزيد قليلًا من سُمْك ساقيه، فقد كان من ضآلة الجسم، بحيث يتطلَّب مقعدًا عاليًا كلما جلس إلى مائدة كما هي الحال مع صغار الأطفال، لكن إلى جانب هذا كله كانت له عينان جميلتان وصوتٌ رخيم، حتى ليُسمُّونه بالبلبل الصغير.

أول ما نشر من شعر «بوب» «الأشعار الريفية» وهي أربع قصائد: واحدة عن الربيع، وثانية عن الصيف، وثالثة عن الخريف، ورابعة عن الشتاء، وهو يحاكي بها «أشعار الحقول» لفيرجيل، ونستطيع أن نَعُدَّ هذه الأشعار بمثابة مرحلة التدريب، على الرغم مما فيها من حلاوة أنغام ومرونة سياق وصقل.

ثم نشر له بعد عامَين (١٧١١م) «مقالة في النقد»[٩٣] أنشأها وهو في التاسعة عشرة من عمره، وقد قرَّظها «أدِسُن»، وكانت صلةَ التعارف بين الأديبين الكبيرين. ويلخص الشاعر في هذه القصيدة مبادئ النقد الأدبي التي وردت في قصائدَ نقديةٍ سلفت، مثل قصيدة «الفن الشعري» لهوراس الشاعر الروماني، و«الفن الشعري» أيضًا لبوالو الناقد الفرنسي في القرن السابع عشر، ويقسم الشاعر قصيدته هذه ثلاثة أقسام يبين في أولها ضرورة أن يَدْرس الأديب أصول الذوق السليم وقواعده، وأن يكون عماده على الطبيعة وعلى دراسة الأقدمين. ويبين في ثانيها الأسباب التي تعطِّل فينا ملكة النقد السليم والحكم الصائب، ويحصرها في عشرة أسباب: الغرور، والعلم الناقص، والحكم على القصيدة جزءًا جزءًا دون أن يُنْظَر إليها كلًّا واحدًا، والتطرف إما إلى ناحية التعنت الذي لا يعجبه العجب، وإما إلى ناحية التسرع في المدح فيقرظ كل شيء، والتحزب

[٩٢] Pastorals.

[٩٣] Essay on Criticism.

لقديمٍ أو جديدٍ، والهوى، والشذوذ، والتذبذب، والتعصب الحزبي، والحسد. وفي القسم الثالث من القصيدة يبين وظيفة الناقد وطريقة أدائها، فالناقد لا بد أن يجمع إلى سلامة ذوقه وصدق حكمه وسعة علمه؛ صراحةً وتواضعًا وأدبًا ولباقة، وهو يبين في هذا القسم أيضًا خصائص الشاعر الرديء، والناقد المعيب، ويقابل بينها وبين صفات الناقد الكامل، ويستعرض تاريخ النقد الأدبي بادئًا من أرسطو حتى عصره، والقصيدة مكتوبة بالقافية المزدوجة، نقتبس منها ما يلي:

قلةُ العلم خَطْبٌ بالُغ الخطر حتمًا؛
فاشربِ من القاع أَوْ لا تذقْ للشعر طعمًا.
…
من يكسُ الطبيعةَ بالثوب القشيب فذاك الشاعر الفطن الأريب
قل ما قيل تكرارًا، في صيغةٍ لم يَسْبقها في الجمال ضريب
…
فمعظمهم حُكْمُهُ على القريض بما للشعر من أوزان
إن سَلُسَتْ، كان الصوابُ، أو خَشُنَتْ — في رأيهم — شالت كفة الميزان،
إن ربة الشعر الساطعةَ فيها ألوفٌ من ضروب السِّحر تجتمع،
لكن حَمْقَى الأنغام هؤلاء لا يعجبهم من مفاتنها إلا الصوتُ يُسْتَمَع
إن مَنْ يرتَد دولةَ الشعر — لا إلى تهذيب العقل يقصد —
بل لمتعة الآذان، كمن إلى الكنيسة يذهب
لا من أجل العقيدة، لكنَّ العزفَ إليه مُحَبَّب.

وأنشأ الشاعر بعد ذلك قصيدة «اغتصاب الخُصْلة»،[٩٤] وهي قصيدةٌ تهكمية تعالج موضوعًا تافهًا بالأسلوب الذي عالج به شعراء الملاحم العظمى موضوعاتهم الجادَّة الهامة، فقد حدث أن غافلَ أحدُ اللوردات سيدةً جميلة فجزَّ من شعرها خُصْلة، فاختصمت من أجل ذلك الأسرتان، فاتخذ الشاعر هذا الحادث موضوعًا لقصيدته، أو لملحمته التهكمية. ولما كان لا بد لكل ملحمة من عُدَّة خارقة للطبيعة تسيِّر حوادثها

[٩٤] The Rope of the Lock.

— كالأرباب والآلهة في الملاحم القديمة — فقد اتخذ بوب من عرائس الجن والشياطين عُدَّة لملحمته، وهو يبدأ القصيدة — كما تبدأ الملاحم الكبرى — بتوجيه الخطاب إلى ربة الشعر أن تنشده:

أيُّ عدوان مخيفٍ من أسباب الغرام ينشأ،
وأيُّ عراكٍ عتيٍّ عن التوافه يطرأ.

وما «العدوان المخيف» هنا إلا اغتصاب خُصلةٍ من شعر مَنْ أطلق عليها في قصيدته «بِلِنْدا»[٩٥] (وهي في حقيقتها مِسْ فيرمَرْ)،[٩٦] ثم أخذ الشاعر يقص في أبدع تهكم وأروع سخرية كيف تم ذلك الاغتصاب، وماذا كانت نتائجه، وهو يُجْري القول في نغمة الجد على نحوٍ يستثير فيك العجب والإعجاب. انظر كيف يصف أدوات الزينة التي وقفت عندها «بِلِنْدا» تزيِّن نفسها قبيل خروجها إلى ذلك الحادث المشئوم:

فهذا وعاءٌ عن لآلئ الهند الوضَّاءة يُفْتَحُ،
«وبلاد العرب» تنفَّسَتْ من ذلك الصندوق طيبًا ينفح،
السلحفاةُ هنا والفيلُ متحدان،
تحوَّلا أَمْشَاطًا: منها البِيضُ ومنها أَرْقَطُ الألوان،
ها هنا خطوطٌ من المشابك امتدت صفوفًا صفوفًا تتألق،
أريجٌ ومسحوقٌ وزينةٌ، وإنجيلٌ وخطابٌ مغرمٍ يتحرَّق.

وبعدئذٍ همَّ الشاعر بعملٍ جليل استغرق من سنيه ستًّا ملأها بالمجهود المتصل، فقد أخذ ينقل الإلياذة والأوذيسية شعرًا إنجليزيًّا، وكان «سِوِفْت» عندئذٍ يروِّج له في القصر وفي طبقات المجتمع الراقية، فيذيع بينهم أن «أنبغ شاعر في إنجلترا» يترجم هومر، ويستحثهم بقوله: «أريدكم جميعًا أن تساهموا في ترجمته لهومر؛ لأنه لن يبدأ الطبع إلا إن جمعتُ له ألف جنيه.» وما أتمَّ «بوب» إخراج الملحمتَين حتى كان له منهما تسعة آلافٍ ضمنت له العيش الرغيد بقية حياته.

[٩٥] Belinda.

[٩٦] Miss Fermor.

لم يترجم «بوب» عن اليونانية رأسًا، إنما نقل عن ترجمة فرنسية «لمدام داسييه»،[٩٧] وكان يرجع أحيانًا إلى ترجمة «تْشَابْمان». وقد انشقَّ النقاد في الحكم على ترجمة «بوب»، فمنهم من رفعها حتى جعلها أروع ما يستطيعه مترجم — مثل بَيْرُن — ومنهم من اتهمها بالعجز والقصور، فقد قال عنها «بنْتِلي»[٩٨] الناقد العالم: «إنها — يا مستر بوب — قصيدةٌ جميلة، ولكن لا يجوز لك أن تسميها هومر.» وقال عنها «جِبُنْ»: إن فيها كلَّ ما يستحق المدح، إلا أنها ترجمةٌ أمينة، ولعل أجمل ما قيل فيها إنها تشبه تمثالًا خزفيًّا مزخرفًا نُقِلَ عن تمثالٍ يوناني من المرمر القوي في بساطة.

وبينما كان «بوب» مشتغلًا بترجمته للإلياذة، أخرج بضع قصائد صغيرة بلغ فيها غاية ما يستطيعه جودةً وإتقانًا، منها قصيدة «رسالة إلويْزَا إلى أَبِلَارْد»،[٩٩] وهي تدور حول قصةٍ مشهورة لحبيبين حلَّتْ بهما الكوارث، فلجأ كل منهما إلى ديْر يقضي فيه ما بقي له من حياته. وكتب «أبلارد» خطابًا إلى صديقٍ، فوقع في يدي «إلويزا» وأيقظ في قلبها سالف حبها، فأنشدت هذه الرسالة، وفي ختامها تخيلت الراهبةُ نفسها متكئة على قبر، وأنها تسمع أصوات الموتى في القبور:

في كل نسيمٍ يرفُّ حَسِبْتُ روحًا يناديني،
وجوار الجدار ظننتُ صوتًا — لم يكن بالصَّدى — يناجيني،
وها هنا — وكنتُ في المصابيح الخابية من حولي أحدِّجُ —
من ذلك الضريح هناك سمعتُ صوتًا يتهدَّج:
«تعاليْ — أختاه — تعاليْ» (هكذا قال أو خيل لي)
«مكانك ههنا — أختاه الحزينةُ — تعاليْ لا تُمهلي،
فيومًا رجفْتُ كما ترجُفين، وكان مني بكاء ودعاء،
كنتُ آنئذٍ ضحيةَ الحبِّ وبتُّ اليوم قديسةً عذراء،
فسكونٌ شاملٌ ههنا في هذا النوم الدائم
نَسِيَ الأسى أنَّاتِهِ ولا بكاءَ من المحبِّ الهائم …»

[٩٧] Madame Dacier (١٦٥٤–١٧٢٠م).

[٩٨] Bently.

[٩٩] Epistle of Eloisa to Abelards.

فرغ «بوب» من ترجمة هومر، وتدفعت عليه الأرباح، فاتخذ مسكنًا هادئًا على ضفاف «التيمز»، حيث كان يستضيف أعلام الأدباء في عصره، وعلى رأسهم «سوفت»، وها هنا أنشأ «بوب» ملحمةً تهكمية أطلق عليها «دَنْسِياد»[١٠٠] — أو قصة الأغبياء — وفيها هجاءٌ مرٌّ للأدباء الذين ناصبوه العداء.

ثم أخرج «مقالة في الإنسان»،[١٠١] وهي تتألف من أربع رسائل موجَّهة إلى «اللورد بولنجبروك»،[١٠٢] الذي أوحى إليه بفكرة القصيدة، وهي محاولة — كالتي حاولها مِلْتُنْ — فهو يسلِّط عقله الخالص على ما تحتويه الحياة البشرية من ألوان الشقاء وضروب التناقض، ويبيِّن أن الشر إن هو إلا نتيجة عجز الإنسان أن يرى الكون في مجموعه، فينظر إلى أجزائه جزءًا جزءًا، فيخيل إليه أن هذا الجزء شر في ذاته، مع أنه مع غيره من الأجزاء يكوِّن خيرًا.

يزعم الشاعر في الرسالة الأولى من الرسائل الأربع أن الإنسان مخلوقٌ كامل، غير أن سعادته في الحاضر تعتمد على جهله بالمستقبل، وعلى أمله في أن يتاح له عالمٌ أكمل وظروفٌ أصلح من العالم القائم والظروف الراهنة، والغرور هو أسُّ شقاء الإنسان؛ لأنه يعميه عن حدوده، التي يجب أن يقف عندها لا يجاوزها، ويشير الشاعر إلى حماقة الإنسان في اعتبار نفسه علَّة الخلق، وفي شكاته من أن الله لم يخلقه كاملًا، ويبيِّن تسلسل الكائنات من الأنواع الدنيا إلى الإنسان، فالملائكة فالله، قائلًا إنه إذا تحطمت حلقةٌ واحدة في هذه السلسلة المتدرجة انهار بناء الكون كله. ومن هنا كان من دلائل الفوضى والخروج على النظام أن يطمح نوع من الكائنات أن يكون أعلى مما خلق له، وأن يتألم مما فرضه عليه الله من واجبات، وهو يختم الرسالة الأولى بهذه الأبيات:

رويدك لا تقُلْ عن نظام الكون إنه نقصٌ ذميم،
فنعيمُ الحياة الصحيحُ معتمدٌ على هذا الذي تلوم،
اعرف من الكون موضعك: هذا الضربُ وهذا النصيبُ
من العمى والضعف، إرادةُ الله إياك تُصيبُ.

---

١٠٠ Dunciad.

١٠١ Essay on Man.

١٠٢ Loved Bolingbroke.

…
ما «الطبيعةُ» إلا «فَنٌّ» جهلتَ مداه،
ما «الصدفةُ العمياء» إلا «قضاءٌ» ولست تراه،
ما «النشاز» إلا «تناغم» لم يُفْهم،
ما «الشر في الجزء» إلا «الخير للكون» ولم يُعْلَم!
فرغم الغرور ورغم العقل المخطئ،
حقٌّ واضحٌ «أن كل ما في الكون صوابٌ» لم يخطئ.

وفي الرسالة الثانية من «مقالة في الإنسان» يوضِّح «بوب» فلسفته، ويبحث في الإنسان باعتباره فردًا، وهنا ينصح الإنسان أن يعرف نفسه — كما أوصى بذلك سقراط منذ قرون — وألا يحاول توجيه بحثه نحو الله؛ لأن الدراسة التي يجدر بالبشرية أن تنهض بها هي دراسة الإنسان نفسه، وبعدئذٍ ينتقل في الرسالة الثالثة إلى بحث الإنسان باعتباره عضوًا في المجتمع، ثم يبين في الرسالة الختامية عناصر السعادة ومقدماتها.

والقصيدة — كسائر شعره — قوية الديباجة رصينة الأسلوب مزدوجة القافية، أما من حيث المعاني، فقد قال عنها ناقدٌ حديث إنها مضطربةٌ متناقضةٌ صبيانية في كثير من مواضعها، ومهما يكن من أمر فهي القصيدة التي طارت بشهرته في أوروبا، إذ ترجمت إلى الألمانية والفرنسية بُعَيْدَ صدورها.

وكان ما أخرجه «بوب» بعد قصيدته «مقالة في الإنسان» مجموعتَين من الشعر هما: «هجائيات»[١٠٣] و«رسائل»[١٠٤] و«مقدمة الهجائيات» قصيدةٌ مشهورة عنوانها «رسالة إلى الدكتور أَرْبَثْنُتْ»،[١٠٥] وترجع أهمية هذه القصيدة التي تتألف من أربعمائة بيت، إلى أنها نموذج صادق لكل ما يتصف به الشاعر من خصائص، فضلًا عن أنها تنبئ عن كثير من سيرته كأنما هي ترجمة لحياته، وتُعَدُّ الهجائيات — من حيث الألفاظ وجودة النظم — آية الشاعر.

كان في شخصية «بوب» كثير من المتناقضات — ولعل تناقض الشخصية من سمات الإنسان — فهو نحيلٌ هزيلٌ عليل، لكنه وهب عقلًا دائم الحركة دائب النشاط، لا يهن

---

[١٠٣] Satires.

[١٠٤] Epistles.

[١٠٥] Ebistle to Dr. Arbuthnot.

ولا يفتر، وهو مبتدعٌ مبتكر، لكنه في الوقت نفسه يحب أن يهتدي في أدبه بمن هو أعلى منه موهبةً ونبوغًا، وهو عدوٌّ قاسٍ عنيف، ومع ذلك فقد كان له أصدقاء حميمون يحبونه حبًّا نادرًا بين الأصدقاء.

وإن أردت أن تعرف لبوب فضله على الأدب الإنجليزي، فذاك هو ارتفاعه «بالقافية المزدوجة الحماسية»[١٠٦] إلى ذروة الكمال، وقد أضحى هذا الوزن الشعريُّ منذ «بوب» و«دريدن» خير أداة يستخدمها الشاعر في الشعر التهذيبي والشعر الهجائي، فلئن كان «بوب» تلميذًا لسلفه «دريدن» فقد تفوق التلميذ على أستاذه في إتقان هذه «القافية المزدوجة» تفوقًا جعله أستاذًا لها غير مدافَع، ومما عُرِفَ به بوب عنايته الشديدة بصقل شعره، فكان لا يني يهذب البيت ويشذب أطرافه هنا وهناك، حتى يجعل منه بيتًا سليمًا واضحًا محكمًا، تراه جالسًا في بيته أو في حديقته يمحو لفظًا ويثبت لفظًا ليبلغ بقصيدته ما أراد لشعره كله من جودة الصقل، ومتانة التركيب، وإحكام المعنى، ولم يَسْتَهِنْ في سبيل ذلك شيئًا مهما كان تافهًا؛ لأنه يوقن «أن التوافه تصنع الكمال.» ولم يكن يأخذه الملل من تغيير ما كتب وتحويره وإصلاحه وتهذيبه، حتى ليقال إن كل بيت من نتاجه الفخم كُتب مرتين على الأقل، فلئن كانت شاعريته موضع ريبة من بعض الناقدين، فحسبه هذه الصناعة التي بلغ بها أوج الكمال.

(٢-٢) جيمس تومسن James Thomson (١٧٠٠–١٧٤٨م)

لم تمضِ روحُ الاتِّباع التي سادت في العصر الأوغسطيِّ، والتي تزعَّمها «بوب» بغير مقاومة ومعارضة وردِّ فعل، بل بدأ هذا الردُّ وتلك المقاومة و«بوب» لم يزل حيًّا يقرض الشعر، إذ اتجه بعض الشعراء إلى الطبيعة يستوحونها، ثم أخذت الحركة الجديدة تتسع وتزداد، حتى بلغت أوجها في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر، وقلَّةٌ ضئيلةٌ من الشعراء هي التي تابعت «بوب» في اتِّباعيته وصناعته، ولعل ذلك راجع إلى اليأس من مجاراته في صنعة القريض على مذهبه، إذ لم يدعْ بوب في ذلك الفن زيادةً لُمستزيد، وكان «جيمس تومْسُنْ» بطلَ الشعر الطبيعي في عهد الصنعة والاتِّباع إبان العصر الأوغسطي.

بدت أول بوادر الشعر في «تومْسُنْ» حين نظم النشيد التاسع عشر من المزامير، فكان توفيقه في نظمه أقوى ما أوحى إليه أن ينصرف إلى الأدب، فقصد إلى لندن حيث

[١٠٦] شرحنا هذه القافية بالتفصيل في «دريدن» فراجعه.

التحق بإحدى الأُسَر النبيلة مربِّيًا لأبنائها، وهنالك وجد الفراغ الذي مكَّنه أن ينشئ قصيدة «الشتاء» التي نشرها وعمره ستة وعشرون عامًا، والتي عقَّبَ عليها «بالصيف» «فالربيع» «فالخريف»، وكان من مجموعة هذه القصائد الأربع ديوانه «الفصول».

من هذا الاتجاه نحو الطبيعة يتبين لك الوجهة الجديدة التي خرج بها تومْسُنْ على بوب ومدرسته، فقد عصى زعيم الشعر في القاعدة التي استنَّها للناس وهي «أن ما يجب على الإنسان درسُه هو الإنسان.» وأجال «تومْسُنْ» بصره في أرجاء الطبيعة التي أحبَّها وهام بها، فكان الشتاء أول ما ظفر منه بالشعر؛ يصف لك عاصفةً مطيرة عاتية، فالسماء متجهمةٌ اختلط في أديمها الضباب والمطر، والسهل مغمور بسيلٍ أدكنَ طامٍ، وقمم الجبال وأشجار الغابات اضطربت أمام العين، فلا تراها في وضوحٍ وجلاء، والماشية تدلَّت أعناقها وهي تغوص في السهل كساه الوحل، والدجاج اجتمع زرافاتٍ في أركان الحظائرِ فوقف ساكنًا لا حراك به تتساقط من ريشه قطرات الماء، لكن ذلك لم يكن كل شيء في الشتاء، فهنالك الحراث يمرح، وهو يصطلي مدفأته الوهاجة في بيته الصغير، يتحدث ويضحك غير عابئ بهذه العاصفة التي تقعقع فوق سطح البيت، ثم يخرج بك الشاعر مرةً أخرى إلى الطبيعة ليطلعك على الأنهار، وقد فاضت بمائها وعلى سيول الماء الدافقة، وقد جرفَتْ أمامها كل شيء، فجسورٌ محطمة وطواحينُ مهشمة، وهيهات أن يقف سيلَ الماء شيءٌ، فهو يَصدِّع السدود، ويجتاز جلاميد الصخر في الطريق، ثم يغيِّر الشاعرُ المنظر كأنما تبدل بفعل السحر، فإذا أنت في سكونٍ رائقٍ صافٍ أعقب العاصفة، وها هو ذا العصفور الصغير ينقر الزجاج في نافذة غرفتك، ويضرب بصدره الأحمر كِسَفَ الثلج التي جمدت على الزجاج، فيُسْمِعُكَ حفيفًا لطيفًا، ويراه الأطفال داخل الغرفة، فيجتمعون له وراء الزجاج، وينظر إليهم الطائر بعينَيه الدقيقتَين يلوي عنقه ذات اليمين وذات اليسار، لكن هذا السكون لا يطول، فينقلك الشاعر من جديد إلى مراعي الأغنام في السهل الطليق، فإذا الشتاء يستجمع قواه في الهواء الذي أخذ يزداد بردًا وظلامًا، والثلج يسَّاقط ويكثفُ، فيوجس الراعي خيفة؛ لأن الثلج الكثيف قمين أن يخفي عنه معالم الطريق، فتبدو الأماكن المألوفة غريبةً أمام عينَيه، فالويدان الجوفاء تظهر له مليئةً، والمكانُ الجبليُّ الوعر يتخذ صورة السهل البسيط، وذلك ما حدث للراعي، فقد غشيت الغاشية ووقف المسكين حائرًا ضالًّا، وبدا السهل كله كأنما يدور من حوله إذ أخذت هبَّاتُ الريح تعلو بطبقاتٍ من الثلج، وتدور بها في الهواء كأنها

تدير ملاءةً بيضاء، وتمت المأساة ومات الراعي، ويأخذك الشاعر إلى بيته، فترى الأطفال تجمعوا عند النافذة أو الباب يرقبون أباهم، ولكن أباهم لن يئوب.

وليست كل أيام الشتاء بهذا السواد الحالك، ففي الشتاء أيامٌ بهيجةٌ صافية لا ينساها الشاعر. انظر إلى هذا القرويِّ الساذج، وهو يمشي فرحًا فوق الثلج الجامد كأنه يخطو على أرضٍ من البلور الشفاف!

هكذا تجري الصور في قصيدة «الشتاء» وتتعاقب، وحَسْبُك هذا لتعلم كيف انحرف «تومْسُنْ» بالشعر إلى الطبيعة بعد أن كان يحصره «بوب» في المدينة وأهليها.

وللشاعر غير «الفصول» قصيدة «حصن التراخي»،[١٠٧] وهي قصيدةٌ رمزية نظمها في البحر السِّبنْسَرِي — ذات المقطوعات التُّساعية التي تجري قوافيها أ – ب – أ – ب – ب – ﺟ – ب – ﺟ – ﺟ على أن يكون البيت في الثمانية الأولى مركبًا من عشرة مقاطع، والبيت التاسع من البحر الإسكندري، أي مركبًا من اثني عشر مقطعًا، وقصيدة «حصن التراخي» قسمان، في أولهما يصف الشاعر مباهج الحصن، وفي ثانيهما يسوق ما أبدعه رجال الفن والصناعة.

(٢-٣) تومسن جراي Thomas Gray (١٧١٦–١٧٧١م)

بلغ الشعر في منتصف القرن الثامن عشر قصاراه على يدي «جراي» الذي كانت له جودة الصقل التي أَلِفْناها في «بوب»، ثم أضاف إليها الاتجاه نحو الطبيعة الذي رأيناه عند «تومْسُنْ» والذي سيمهد السبيل إلى الحركة الابتداعية العظمى ممثَّلة في «وِرْدِزْوِرْث» ولد في لندن ونُشئ في «إيتُنْ»، وهي التي أهدى إليها قصيدته «نشيد الذكرى البعيدة لكلية إيتُنْ»،[١٠٨] وبعدئذٍ ألقى عصاه في كيمبردج، حيث استقر طيلة حياته إلا فتراتٍ قصيرة، وكان منذ الصبا الباكر قد أبدى قدرة على الشعر اللاتيني، فترجم إلى الشعر الإنجليزي طائفة من شعراء اللاتين الصغار، ولما بلغ الثالثة والعشرين قام برحلة في أنحاء فرنسا وإيطاليا، وقد تركت فيه جبال الألباِين الإيطالية أعمق الأثر، ومات أبوه فعاد حيث استقر في كيمبردج سنة ١٧٤٢م، وهي من أخصب سنيه إنتاجًا، ففيها أخرج

[١٠٧] The Castle of Indolence.

[١٠٨] Ode on a Distant Prospect of Eton College.

«نشيد إلى الربيع»،[١٠٩] وهي مقطوعةٌ شعرية (أربع عشرية) قالها رثاءً لصديقٍ له، وأخرج نشيدًا وجهه إلى كلية أيتُنْ أسلفنا لك ذكره، كما أنتج «ترنيمة المحنة»،[١١٠] ثم بدأ في ذلك العام نفسه ينشئ قصيدته المشهورة التي خلدته في صفحات الأدب، وهي «مرثية كتبت في فناء كنيسة»،[١١١] وبعدئذٍ لم ينتج الشاعر إلا عددًا قليلًا من الأناشيد والقصائد، أهمها «تقدم الشعر».

هذا مثال نادر في تاريخ الأدب، فإنتاجه — كما ترى — ضئيل جدًّا، فلم يكد «جراي» يزيد على ثلاثين بيتًا من الشعر في كل عام، ومع ذلك له مكانةٌ عالية لا يدانيه فيها إلا أعظم الأدباء، وأبرز ما يطبعه عنايته بالصقل عنايةً لا تجد لها مثيلًا عند أديبٍ آخر، فهو يكتب القصيدة القصيرة في عامَين كاملَين! ولا يفتأ طوال العامين يراجع ما كتب ويعدل ويبدل، ومن هنا كانت قصيدته الكبرى «مرثية كتبت في فناء كنيسة ريفية» درةً لامعة برئت من كل النقائص والعيوب، ولعل هذا الكمال في «الكيف» هو الذي عوض الشاعر عن النقص في «الكَمِّ»، فسلكه التاريخ بين الخالدين. وسنقتبس من هذه القصيدة الرائعة المقطوعات التالية خجلين إذ ننقل هذا البناء المحكم والأسلوب الرصين:

ربما يرقد في هذا المكان المغمور
قلبٌ كان يومًا يعمره قبسٌ سماوي،
ويدان كانتا تحملان صولجان الملك،
أو توقظان إلى نشوة قيثارةً شجية.

* * *

لكن العرفان لم ينشر أمام أبصارهم صحائفه المترعة
المليئة بما خلَّفته الدهور من آثار،
وألجم الفقرُ المدقعُ فيهم غضبةً شريفةً،
وجَمَّدَ في أنفسهم تيار النبوغ.

* * *

[١٠٩] Ode to Spring.

[١١٠] Hymn to Advevsity.

[١١١] Elegy Written in a Centry Churchyard.

كم من لؤلؤةٍ وضَّاءة أنقى ما تكون شعاعًا،
تحملها كهوفُ البحر المدلهمَّةُ البعيدة الأغوار!
وكم من زهرةٍ نبتت ليحمرَّ وجهها خِفْيةً؛
فيذهب عنها الشذا في ريح البوادي مبددًا!

* * *

ربما يرقد «هامْدِنْ»[١١٢] ريفيٌّ ذو قلبٍ جريء،
قاوم الطاغية الصغير في مزارعه،
أو ربما يرقد «ملتن» صامتٌ في غير مجد،
أو «كُرُمْوِل» لم تدنس يدَيه دماء مواطنيه.

(٢-٤) وليم كوبر William Cowper (١٧٣١–١٨٠٠م)

هو سليل أسرةٍ كريمة خلقه الله مرهف الحس حييًّا، وقد عانى من حيائه وحسِّه المرهف ما عانى أيام كان يطلب العلم في مدرسةٍ داخلية، فيحرجه صغار الشياطين من زملاء الدراسة، ويوغرون صدره، حتى يضيق بحياته ذرعًا، وبَدَتْ له قدرةٌ بارعة، وهو طالب، في نظم الشعر اللاتيني، وخرج من معاهد العلم ولم يكد يخوض خضمَّ الحياة حتى مات أبوه، وتعاورته بعد ذلك حالاتٌ نفسيةٌ غريبة، ما زالت تزداد خطرًا، حتى أصبحت مرضًا نفسيًّا عضالًا دفعه مرة أن يزهق روحه بيده. ويظهر أن قد نشأت علته من العزلة والبطالة واليأس، وعُهِدَ به إلى مصحةٍ خاصة ردَّتْ إليه العافية بعد قليل، لكنه فقد عملًا كان يرتزق منه وبدَّد ما كان معه من مال مُدَّخر، فامتدت إليه أيادي الإحسان من أصدقائه وذوي قرباه، وانتظم له دَخْلٌ ضئيل ركن إليه وأوى إلى مكانٍ هادئٍ في الريف.

وكانت الحركة الإصلاحية في الدين، التي قام بها «وِزْلِي»،[١١٣] قد أثَّرت في كوبر تأثيرًا أوشك أن يكون ثورة وانقلابًا؛ فحمله على شيءٍ من التصوف الهادئ الذي يبعث الطمأنينة في النفس القلقة الحيرى. وسرعان ما وَحَّدَتْ وجهة النظر المشتركة بينه وبين

[١١٢] Humpden صاحب ثورةٍ مشهورة في تاريخ إنجلترا، والمعنى أنه ربما رقد في هذه القبور الريفية من لا يقلُّ موهبةً عن هؤلاء جميعًا، لكنهم لم يجدوا فرصة الظهور.

[١١٣] Wesley.

رجل من رجال الدين في عيشةٍ واحدة ومسكنٍ واحد، هو «وليم أَنْوِنْ»،[١١٤] لكن «أنْوِنْ» فاجأته المنية، فارتحلت أسرته واستصحبت كوبر، وهنا عاود شاعرنا هوسه المرضيُّ، وتجهَّمت نفسه من جديد، وحاول الانتحار للمرة الثانية، ثم تعهده الأطباء واستردَّ العافية، وأشفقت عليه زوجة أنْوِنْ من الفراغ فاستحثته أن ينشئ سلسلة من القصائد هي التي تعرف الآن باسم «حديث المائدة»،[١١٥] وعندئذٍ توثقت صلة الود بينه وبين صديقةٍ أخرى هي «ليدي أوسْتِنْ»[١١٦] أرملة نبيل، فكانت هذه السيدة مصدر وحيٍ قوي لشعره، من ذلك أنها قصَّتْ عليه ذات ليلة قصة «جون جِلْبِنْ»،[١١٧] فحوَّلها كوبر في الصباح التالي «حكايةً منظومة».

وأوحت إليه الصديقة الجديدة بموضوع لقصيدةٍ جديدة هي أطول قصائده، أطلق عليها أول الأمر «الأريكة»، ثم بدَّل عنوانها فجعله «الواجب»؛[١١٨] ليشير بذلك إلى أنه واجب أدَّاه تبعًا لأمر صديقته. وفي هذه القصيدة الجديدة عثر الشاعر على ميدانه الذي خلق له، فإن كان الله قد وهب «بوب» قدرةً بارعة في تصوير الحياة في الحضر المتأنق، فقد كُتِبَ لكوبر أن يصور الحياة في الريف الساذج، ولم تكد قصيدة «الواجب» تجد سبيلها إلى النشر، حتى جاء في إثره الصوت البعيد والشهرة الواسعة، وبعد ذلك نشر «ترجمة لهومر» في شعرٍ مرسل، لكن الترجمة لم تصادف قبولًا حسنًا على الرغم من أنها لا تخلو من الإجادة في بعض المواضع، ولم تمضِ أيام حتى نشأت خصومة بينه وبين صديقته «ليدي أوستن» فتركته، وشهد نفسُ العام موت صديقته الأولى زوجة «أَنْوِنْ» وهي التي توجَّه إليها الشاعر أثناء مرضها بقصيدته المشهورة «إلى ماري»، ولم ينتج الشاعر بعد ذاك قصائد طوالًا. وكل ما أنشأه في أخريات أعوامه مجموعة من القصائد القصار مثل «فَقْد رويال جورج»،[١١٩] و«إسكندر سِلْكِيرْكْ»،[١٢٠] وعلى هذه القصائد القصيرة الأخيرة ترتكز شهرته اليوم.

---

[١١٤] William Unwin.

[١١٥] Table Talk.

[١١٦] Lady Austesn.

[١١٧] John Gilpin.

[١١٨] The Task.

[١١٩] The Loss of the Royal George (رويال جورج اسم سفينة أغرقت).

[١٢٠] Alexander Selkirk هو الذي انقطع في جزيرة موحشة، فأوحى إلى «دفو» روبنسن كروزو.

وقصيدة «الواجب» هي أروع آثار الشاعر، وهي شعرٌ مرسل ومقسمة ستة أجزاء: «الأريكة» و«الساعة» و«الحديقة» و«المساء في الشتاء» و«مشية الصبح في الشتاء» و«مَشْيَةُ الظهر في الشتاء»، وسنعرض عليك موجزًا لأحد هذه الأقسام نموذجًا لبقيتها، وليكن ذلك «مَشْيَةُ الصبح في الشتاء».

يستهله الشاعر بهذه الأبيات:

إنه الصبح، والشمس في فلكها الورديِّ
صاعدة، فأشعلت الأفق بنارها، والسحابُ
— الذي يفرُّ في جموعٍ أمام الرياح الطاردة —
يزداد إسراعًا كلما ازداد قرص الشمس صعودًا،
فما أشدَّ ما يشبه مدينةً اندلع لهيبها!
ننظر إليها خلال غابةٍ تعرَّت أوراقُها، وشعاعُ الشمس
ينحدر في غير أثر إلى جوف الوادي كَسَتْه الثلوج،
ملوِّنًا بصبغته الوردية كلَّ شيء
من العُشْبَةِ إلى النَّبْتَةِ اللولبية.

ثم يمضي الشاعر فيصف ما يصادفه في «مشية الصبح» يصف الماشية كاسفةً في أركان الحقول والحظائر، والحطَّاب يُسْرِع الخُطَى، والدجاج يختال إلى طعامه، وآثار الثلج والجليد على المياه الساقطة، وما ينتج عن ذلك من أشكالٍ جميلة ورشاش يستوقف النظر، فيدعوه هذا إلى حكاية قصر من الثلج شيدتْه أميرةٌ، ثم يستدعي ذلك إلى ذهنه الحروبَ ونشأتها ونموَّ الملكية وما يترتب عليها من شر، ثم يقارن بين ولاء الشعب لمليكه في فرنسا وفي إنجلترا، ويعرج على الكلام في الحرية فيوجِّه إليها خطابًا غاية في البلاغة، ويذكر استبداد الحكم المطلق في فرنسا فيستنكره، ويتجه بخطابه إلى سجن الباستيل فيتمنى الأماني التي لم تلبث أن حققتها الأيام، ويمتدح الحرية السياسية والاجتماعية التي تتمتع بها إنجلترا، وتكوِّن فخارها ومجدها، ثم يذكر الحرية الروحية في الدين فيثني عليها ويعدها الخير الأسمى.

لم يكن «كوبر» من أعظم الشعراء الإنجليز، لكنه يمثل بشعره خير تمثيل تطور العناصر الجديدة التي دخلت على الشعر، وهي العناصر التي انتهت في فرنسا بالثورة الفرنسية، وفي إنجلترا بثورةٍ أدبية نهض بها «وردزورث»، ونعني بها عناصر الحرية وتحطيم القيود.

(٢-٥) أولفر جولد سمث

قدمناه إليك ناثرًا، وها نحن أولاء نعرضه أمامك شاعرًا، وإنما حشر جولد سمث بين الشعراء لقصيدتَين مشهورتَين هما «الرحالة»[١٢١] و«القرية المهجورة».[١٢٢]

أما «الرحالة» فقصيدةٌ تهذيبية يقصد بها الشاعر إلى تلقين مبادئه، تلمس فيها الروح الجديدة التي دخلت الشعر منذ منتصف القرن الثامن عشر؛ إذ تراه يصف المناظر الطبيعية وصفًا صادقًا، وهو في هذه القصيدة وفي «القرية المهجورة» أيضًا ينفر من عناصر المدنية الدخيلة على الإنسان، ويتمنى أن تعود الحياة إلى أحضان الريف ورحاب الطبيعة.

إن الطبيعة لا تني — وهي للناس جميعًا أم رءوم —
تعطي خيراتها إن دعا داعٍ بجدِّ العمل
تُطْعم بالقوت الزارعَ ... أَينما كان،
ولئن تجهَّمت قممُ الجبال التي تُتَوِّجُها الصخور
فتلك الصخورُ — بحكم العادة — انقلبتْ فراشًا وثيرا،
وللصناعة أَنْعُمٌ — بالقياس إلى الطبيعة — كثيرةٌ مختلفات،
فثروةٌ، وتجارةٌ، وكرامةٌ، وحريةٌ، ورضًى،
لكن هذه يقاتلُ بعضُها بعضًا أحرَّ قتال،
فكأنما كلٌّ لكلٍّ فاتكٌ هدَّام،
فحيثما سادت الحرية والثراء، ضاع الرضى،
وغاضت الكرامةُ إذا امتدَّ بازدهار التجارة الأمدُ.

فهو لهذا يؤثر خيرات الطبيعة على أَنْعُمِ الحضارة الصناعية، وفي «القرية المهجورة» كذلك يستدرُّ إشفاق القارئ على قرية هجرها أهلوها، وقصدوا إلى المدينة ليعملوا في صناعتها، وعجيب أن يؤثر الإنسان المدينة على الريف، والريف من صنع الله والمدينة من صناعة الإنسان! هو في هذه القصيدة يصوِّر لك القرية، وهي عامرة بأهلها، ثم يصورها

---

[١٢١] The Traveller.

[١٢٢] The Deserted Village.

وقد خَلَّفها أبناؤها، وفي القصيدة كذلك شخصيات أبدعت ريشة الشاعر تصويرها، منها واعظ القرية، ومنها معلم القرية:

هنالك إلى جوار السياج المتعرج الذي يَحُدُّ الطريق
بأشجارٍ من الرَّتَم الزاهر البهيج بلا ثمر،
هنالك — في بيته اللجِبِ — على بَسْطِ النفوذ قد مَهَرْ،
كان معلم القرية في مدرسته الصغيرة يعلم صغاره،
إنه رجلٌ عنيفٌ، عبوسٌ في مرأى النظر،
عركْتُه فعرفتُه، كما كلُّ طفلٍ شرودٍ قد عرف،
والراجفون من الصغار قد مرنوا أن يتنبئوا
من وجهه عند الصبح أيُّ خطرٍ خلال اليوم يُنْتَظر،
وفي مرحٍ زائفٍ يتصنَّعون لقوله الضحكات
إن قال نكاتٍ، وما أكثر ما كان له من نكاتِ!
وسرعان ما ترى كل جارٍ لجاره قد هَمَسْ،
لينشروا أنباء المصيبة بينهم إن عَبَسْ،
لكنه كان — رغم هذا — ذا قلبٍ رحيمٍ، فإنْ قسا
كان حبُّه للعلم إلى قسوته حافزا،
لم يَخْفَ عن كل أهل القرية علمهُ الغزيرُ،
فهو على الكتابة — لا شك — قادر، وعلى الحساب كذاك قدير،
يقيس الأراضي، وينبئ بالفصول ومدِّ البحار وجزرها،
بل أشاعَ عنه الناس علمًا بالمكاييل ومعيارها،
وكان كذلك يُبْدي في النِّقاش مهارته؛
تراه في الجدال هزيمًا، لكنه ماضٍ يواصل حُجَّتَه،
ينطق باللفظ الطويل العميق الأجزل الرنان؛
فيدهش الحضور السذج الرامقيه بنظرة الحيران،
وما ينفكُّون في دَهَشٍ، تزداد حيرتُهم وتعظم
أن يحمل رأسٌ واحدٌ صغيرٌ كلَّ هذا الذي يعلَم.

(٦-٢) روبرت بيرنز Robert Burns (١٧٥٩–١٧٩٦م)

لن نجد خيرًا من هذا الشاعر مثالًا نسوقه لما طرأ على الشعر الإنجليزي من تغير بين أول القرن — في بوب — وآخره في الحركة الابتداعية التي تتجه إلى الطبيعة بأنظارها، وهو — بعدُ — شاعرٌ اسكتلنديٌّ أعظمُ من أنجبتهم اسكتلنده في تاريخها من الشعراء، ولد في مكانٍ قريبٍ من «أَيَرْ»،[١٢٣] حيث كان أبوه يعمل عند صاحب ضيعةٍ صغيرة بستانيًّا ومشرفًا على ضيعته، ولما بلغ الوليد سابعته، استأجر أبوه مزرعة وانتقل إليها بصحبة أسرته، فكانت حياتهم عندئذٍ — كما وصفها بيرنز فيما بعدُ — «حياة راهبٍ مكتئب، لا يعرف المرح، يملؤها عملٌ شاقٌّ متصل، كأنهم العبيد الأرقَّاء.» وتعلَّم الصبيُّ كما يتعلم سائر الصبيان في القرى، لكن والديه كانا مشغوفَين بالقراءة فجرى الابنُ على غرار الأبوَين، وواصل القراءة في غير انقطاع، لا يدَّخر لحظةً واحدة من فراغه إلا أنفقها يطالع في الكتب — ولم تكن لحظات الفراغ طويلةً مواتية — فالتقى في مطالعته بخيرة الأدباء الإنجليز من شعراء وناثرين، ثم لم يَكْفِهِ هذا مع ما كان يبذله في المزرعة من جهودٍ مضنيةٍ تبدأ عند الشروق، ولا تنتهي إلا مع المساء، بل استطاع كذلك أن يتعلم الفرنسية وقليلًا من اللاتينية وبعض الرياضة، ومات أبوه فانتقل شاعرنا مع أخيه إلى مزرعةٍ أخرى، وكان إذ ذاك في عامه السادس والعشرين، فأنفق أربعة أعوامٍ أخرى في عملٍ متصلٍ بمزرعته الجديدة، لكن المزرعة لم تغلَّ شيئًا يقيم الأود، وفي هذه السنوات التي أَضْنَتْهُ بمجهودها أخذت تنضج شاعريته وتتفتَّح، فقد كان أنشد قبل ذاك أغانيَّ غرامية وأناشيد. أما اليوم فقد استنبطتْ ظروف حياته نبوغه الدفين، وأخرجت كل ما تنطوي عليه نفسه من قوة في الهجاء لا يجاريه في مضمارها قرين، وازدهر أمام عينَيه الأمل في أن يكون شاعر العصر في أمته جميعًا.

كانت روح الثورة تملأ الآفاق في أرجاء أوروبا جميعًا، فتشرَّب الشاعر تلك الروح الثائرة، وجاء شعره متأججًا بالثورة على الأوضاع العتيقة القائمة، واشتدَّ به العنفُ أحيانًا، حتى جاوز به حدود الرصانة العقلية وأدب السلوك؛ مما دعا الكنيسة أن تضعه موضع اللوم والتأنيب، وكانت اسكتلنده تضطرب إذ ذاك بانشقاقٍ ديني قامت فيه الخصومة بين حزبَين، أطلق على أحدهما حزب «الأضواء الجديدة»، وأطلق على الآخر

[١٢٣] Ayr.

حزب «الأضواء القديمة»؛ فأما الحزب الأول فيأخذ بالأفكار الجديدة الحرة، وبضرورة التخفيف من قواعد الكنيسة الكلفنية السائدة في اسكتلنده، ومع هذا الفريق المجدِّد وقف «بيرنز» وكتب سلسلة من القصائد الهجائية اللاذعة يهاجم بها مساوئ الكنيسة ونفاق القائمين عليها مهاجمة لم يعرف فيها هوادة ولا رحمة، فكانت قصائده تلك بمثابة السِّياط أثقلت أطرافها بالرصاص، وأخذ يهوي بها على جلودهم يمزقها شر ممزَّق، وأشهر هجائياته «السوق المقدسة»[١٢٤] و«دعوات (ويلي) المتديِّن»[١٢٥] و«خطابٌ لذي الخلق القويم الصارم»،[١٢٦] وقد أراد بتلك القصائد الهجائية أن يطهر الكنيسة من أدرانها، وأن ينزع عن رجال الدين مسوح النفاق التي لم يرتدوها إلا ليُخفوا نفاقهم تحت سترها، ولكنه في الحق قد جاوز في هجائه حدود اللياقة وحُسْنُ الخطاب، وأنشد في الوقت نفسه قصيدةً عنوانها «مساء السبت عند ساكن البيت الصغير»،[١٢٧] عرض فيها صورةً جميلة للعقيدة الدينية السليمة في بيت زارعٍ متواضعٍ فقير، وكان الشاعر أخصب ما يكون إنتاجًا بين عامَيْه الخامس والعشرين والسابع والعشرين، ففي هذه الفترة أنتج هذه القصائد وغيرها.

ونشر الشاعر قصائده، لكن صعاب الحياة أحاطت به فلم يصبر على المقام في أرض الوطن، واعتزم الرحيل إلى «جامايكا» واحتجز مكانه في السفينة، لولا أن السفينة لم تقلع في الموعد المضروب، فاستطاع بعض رفاقه أن يحملوه على البقاء، وشجَّعه على ذلك ما لقي ديوانه من نجاح، فظل يطوف باسكتلنده ويقضي الشهور في أدنبرة، ثم عاد فاستأجر مزرعةً وتزوج من فتاةٍ أحبها، ثم عُيِّن في منصبٍ متواضع فترك المزرعة، وعندئذٍ أنشد بعض الأغاني، ونظم إحدى قصائده الجياد وهي «تام أوشانْتَرْ»،[١٢٨] وأخذت قصائده الغنائية تترى، حتى كوَّن منها مجموعة هي أشجى ما يعرفه الأدب الإنجليزي من قصائد الغناء.

عندئذٍ همَّ أديبٌ اسكتلنديٌّ بنشر مجموعة من الأغاني الاسكتلندية أطلق عليها «المتحف الموسيقي»، فساهم «بيرنز» في هذه المجموعة بأربع وثمانين ومائة قصيدة

---

[١٢٤] The Holy Fair.

[١٢٥] Holy Willie's Prayer.

[١٢٦] Address to the Rigidly Riligeoves.

[١٢٧] The Cottar's Saturday Night.

[١٢٨] Tam O'shanter.

معظمها جديدٌ مبتكر، واضطلع آخر بعد ذلك بقليلٍ بنشر مختارات من الشعر الاسكتلندي كذلك، فساهم شاعرنا في تلك المختارات بستين أغنيةً، وكانت مساهمته في كلتا الحالتَين بغير أجر، وفي ذلك قال حين أرسل قصائده: «أما عن الأجر فلك أن تعدَّ قصائدي فوق أن تؤجر أو دون أو تؤجر؛ لأنها ستكون بغير شك إما هذه وإما تلك.» فلا عجب أن عاش «بيرنز» في فقرٍ شديد، فقد كانت قصائده غالية القدر، عظيمة الثمن، ولو أراد بها الربح لكفا نفسه مئونة العناء المادي الذي لاحقه طيلة حياته.

كان هذا الأديب القوي النابغ ثائر النفس — كما أسلفنا — فلم يتوانَ في إعلان عطفه على الثورة الفرنسية، حتى لقد أرسل إلى «حكومة الإدارة» في فرنسا بأربعة مدافعَ بحرية، ومعها خطاب يفيض بالعطف والتأييد، لكن المدافع لم يؤذن لها بالخروج من دوفر وورَّطه هذا الحماس الأحمق في مشكلات مع أولي الأمر، ومع ذلك فقد كان «بيرنز» وطنيًّا يلتهب بالشعور القومي، حرك الأمة كلها بقصائده الوطنية ومس بسحره صميم فؤادها، ولما هدد نابليون البلاد بالغزو، نظم نشيدًا يتغنَّى به المتطوعون — وكان واحدًا منهم — فجرت به ألسنة القوم من أقصى البلاد إلى أقصاها.

لم يكن «بيرنز» مكثارًا في شعره، ولكن قليله كثيرٌ غزير إذا قِستَه بهذه الظروف التي نشأ فيها، وهذا الصراع العنيف المضني الذي لم ينقطع طول حياته يومًا في سبيل القوت، بحيث لم تُمكِّنه الحياة من الانصراف إلى القريض في أمن ودعة، ومن هنا استحال عليه أن يكتب القصائد الطوال؛ لأنه إذا ما أمسك القلم أسرعت ضرورات الحياة فاضطرته للعمل، فجاء شعره نفحاتٍ خاطفة ولمعاتٍ سريعةٍ بارقة، تستثيرها أعراض الحياة العابرة في نفسه الشاعرة. ولما كان زارعًا يفلح الأرض بيديه كان أصدق من يعبر عن خواطر الزارعين من أهل بلاده، يخفف من عنائهم بحلو فكاهته، ويفيض عليهم عطفًا؛ لأنه واحد منهم، وما نظن أن حياة الفقير وجدت من يصوِّرها في وضوحٍ وقوةٍ كما صورها «بيرنز» في قصيدة «مساء السبت عند ساكن البيت الصغير»، وهو فيها إنما يصور حياة أبيه وأسرته:

فما إن فرغوا من عشاءٍ بهيج، حتى نهضوا بوجهٍ واجم،\
والتفُّوا في حلقةٍ كبيرة حول دفء النار،\
وتناول ربُّ الأسرة في وقار الوالد الحازم\
إنجيلًا ضخمًا كان عند أبيه موضع اعتزاز وافتخار،\
ونحَّى عن رأسه القبعة في إجلالٍ وإكبار،

وبدا عارضاه الأشْيَبان في نحول الذابل،
ومن أسطرٍ سَرَتْ يومًا على «صهيون» في حلاوة الأوتار
انتقى جزءًا في عناية البصير الأمثل،
ثم صاح «هيا نعبد الله» في لهجة الوقور الأكمل.

وفي قصيدة «الكَلْبَين»[١٢٩] — قيصر ولُواث، فهكذا يسميهما — يقارن بين الغني والفقير أيهما أسعد، وهو موضوع طالما تناوله الأدباء، لكن جدَّته لا تبلى؛ لأنه يمسُّ النفس الإنسانية من قريب، وهو يدير الحوار فيها بين الكلبَين في قوة وبراعة واتزان، وإن لم يكن إلى جانب الفقير أميل، يقول «لُوَاثْ»:

هلَّا أنبأتني، سيدي قيصر،
إن كانت حياة الأغنياء سعادةً خالصة؟
فلا ينال منهم بردٌ ولا جوعٌ؟

فيجيب كلب الغنيِّ:

لو أَقَمْتَ، سيدي، ساعةً حيث أقيم
ما غَبَطْتَ السادة الأغنياء على نعيم!
نعم هم لا يتضورون من جوعٍ ولا يُجْهَدُون
إن قرَّ الشتاء ببرده أو اشتدَّ قيظ الصيف،
وليس يبري عظامهم عملٌ منهِك شاق،
ولا هم يعرفون في الشيخوخة العلل والآلام،
لكن بني الإنسان أَفْدَامٌ وحمقى …
فإذا لم يكن ثمة ما يضيقون به من المتاعب والصعاب
عمدوا إلى خلق ما يعكِّر صفوهم من حمقٍ ومن غباء.

وأعظم ما ورَّثه «بيرنز» للأدب الإنجليزي من ثراء هو أغانيه، فهو منشد القصائد الغنائية الذي لا يدنو منه شاعرٌ آخر في ذلك الأدب، فكأنما كانت روحه معينًا تنبثق منه

[١٢٩] The Two Dogs.

الأنغام انبثاقًا متداركًا متلاحقًا، وهو عجيب في سرعة تفجُّر ينبوع الشعر في نفسه كلما عرض لقول الشعر عارض، تراه في مثل لمح البصر يلقف المعاني الشاردة، ويسوقها في عبارة يُحْسِنُ اختيار ألفاظها، بحيث يستحيل أن تبدل بلفظه لفظًا آخر خيرًا منه، فهو يختار الألفاظ التي تفتن الآذان بسحر أنغامها وهو وإن يكن قوميًّا في أغانيه، إلا أنه يمسُّ بها العواطف الإنسانية العامة بين البشر، فهو — مثلًا — في أغنيته «قبلةٌ حارةٌ» يعبر — كما قيل — «عن أبجدية الشعور، وهو يضمنها جوهر هذا الوجود الذي تتجاوز فيه اللذة والألم، فيخرج ذلك الجوهر في قطرةٍ واحدةٍ محترقة.» وهذه الأسطر الأربعة ختام الأغنية:

لو لم نُحِبَّ بكل قلبيْنا
لو لم يُعْم الحبُّ عينيْنا
لو كنا أبدًا لم نلتقِ، أو كنا أبدًا لم نفترق
لما أحسسنا قط بهذا القلب المحترق.

(٣) المسرح

ذهب القرن السابع عشر، فذهبت معه المأساةُ بموت «دريدن»، والملهاةُ الفطنة الفكهة بعد «كونجريف»، ولبثتا في ركود حينًا طويلًا من الدهر؛ إذ لم تجدا في القرن الثامن عشر إلا قليلًا من النوابغ يسعفونهما.

فالنظارة الذين أيدوا المسرحية في عصر عودة الملكية (النصف الثاني من القرن السابع عشر) كانوا من رجال القصر وطبقة النبلاء وعلى رأس هؤلاء وأولئك الملك نفسه، ولما جاء القرن الثامن عشر ذهب عن المسرح تأييد القصر؛ فلم يكن وليم الثالث ولا الملكة آن من روَّاده. ثم اتسعت الهوَّة بين القصر والمسرح، حين تولى مُلْك البلاد جورج الأول الذي لم يكن يفهم الإنجليزية، وتلاه جورج الثاني الذي كانت إنجليزيته مصبوغة بصبغة ألمانية، فلم يعد للمسرح أملٌ في تلك الطبقات الرفيعة، وإن لم يوفق إلى اجتذاب الطبقتَين الوسطى والدنيا إليه فلا رجاء له في حياة أو بقاء، لكن الطبقة الوسطى أخذت تعود إلى المسرح رويدًا رويدًا، وذلك بفضل ما طرأ على المسرحية نفسها من تطورٍ وتغير في وجهة النظر، ففي عصر عودة الملكية، كان تفكُّه الملهاة كله يدور حول أخلاق تلك الطبقة الوسطى ليضحك النبلاءُ والسادةُ، وكان من الطبيعي أن ينفر أبناء تلك

الطبقة من المسرح فلا يختلفون إليه، فلما تبدل أساس الملهاة في القرن الثامن عشر، وقام على أساسٍ خلقي يرضى عنه الناس من تلك الطبقة، أقبلوا على التمثيل يشاهدونه ويستمتعون به، وتسمى هذه الملهاة الجديدة «بالملهاة العاطفية»،[١٣٠] والأساس فيها عرض مشكلات الأسرة التي تنشأ كل يوم، فليست ترمي إلى مجرد الهزل والإضحاك، إنما تريد التقويم الخلقي وإصلاح السلوك المعوجِّ، حتى لينفر النظارة من كل منظر أو حديث فيه خروج عن حدود العفة اللفظية والاحتشام في السلوك، والملهاة من هذا النوع قد تستدر الدمع أكثر مما تستدر الضحك.[١٣١]

وأشهر من نذكره من كتاب الملهاة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر «رتشرد كمبرلاند»[١٣٢] (١٧٣٢–١٨١١م) الذي كتب ما يربي على ثلاثين مسرحية، بعضها مآسٍ. وأشهر ملاهيه «رجل من أهل الهند الغربية»، وتتمثل فيها النزعة العاطفية التي أسلفنا عنها الحديث، كما تظهر فيها الغاية الخلقية. وملخصها أن رجلًا من جزائر الهند الغربية يدعى «بِلكُورْ» يشتغل بالتجارة وأَثْرى عن طريقها، تبنَّى طفلًا أطلق عليه اسم «بِلكُورْ» أيضًا، وجعله وارثًا له بعد موته، وورث الفتى ثروة مُتَبَنِّيه ورحل إلى إنجلترا، فسرعان ما أحب فتاة للنظرة الأولى هي «لويزا دَدْلي» رآها بين حشد من الناس في متجر، وتعقَّبها في الطريق، لكنه فقدها في الزحام، وخُيل إليه أنها دخلت منزلًا معينًا، فطرقه وصادف فيه زوجيْن يميلان إلى الشر، وتصادف أن والد فتاته لويزا يساكنهما في نفس الدار، ولمح هؤلاء في الأجنبي الغريب سذاجة وكرمًا، فعرفوا أنهم وقعوا فيه على مورد للكسب، ووعدوه أن يقدموا إليه فتاته المنشودة، بعد أن أفهموه أنها تخدم شابًّا يدعى «دَدلي» تدَّعي أنه أخوها (والحقيقة أنه أخوها) وفي ضوء هذا التضليل حاول «بلكور» أن يغازل الفتاة، وأدى ذلك إلى مبارزة بين الأخ والحبيب، وعلم «بلكور» أن «دَدْلي» هو أخٌ لفتاته فاعتذر عن خطئه وغُفِر له، وسارت الأمور كلها في طريق الخير، فورث «دَدْلي» ضيعةً كان أُوصِيَ له بها وأَخْفَتْ خالتُه الوصية لتحول دون إتمام الإرث، لكنها فشلت وانتهت الضيعة إليه، وقبلت لويزا أن تتزوج من بلكور، وأخيرًا ظهر رجل كان يتابع

[١٣٠] Sentimental Comedy.

[١٣١] لاحظ الشبه بين الملهاة العاطفية والملهاة الباكية التي شاعت في فرنسا في نفس الوقت.

[١٣٢] Richard Cumberland.

بلكور عن كثب منذ وصوله إلى إنجلترا، وكشف عن نفسه وإذا به والد بلكور وتنتهي الرواية والأشياء كلها في وضعها المستقيم.

ثم جاء «جولد سمث» — وقد أسلفنا عنه الحديث ناثرًا وشاعرًا — فرأى تكلفًا في الملهاة العاطفية وخرج عليها، وكان أول خروجه في ملهاة «الرجل الطيب بفطرته»،[١٣٣] لكنها فشلت؛ لأنها تعارض الذوق العام، فهي مهزلةٌ، وروّاد المسرح لا يحبون المهازل، إنما يريدون ملهاةً رصينة لا تنحرف عن تحليل العواطف الجادَّة المحزنة أحيانًا، ثم ظهرت له ملهاته الثانية «تَمَسْكَنَتْ فتمكَّنتْ»،[١٣٤] وهي كذلك مهزلة من نوع سالفتها، لكنه كان فيها رائعًا بارعًا فاجتذب إليه النظارة رغم أنفها.

وتابعه في هذا اللون الجديد «شريدان»[١٣٥] (١٧٥١–١٨١٦م)، وكانت أولى مهازله «المتنافسون»،[١٣٦] وفيها يبعد عن روح الجد التي سادت الملهاة العاطفية، ويقصد إلى التسلية لا إلى التحليل، وأعظم مهازله «مدرسة الفضائح»،[١٣٧] و«الناقد»[١٣٨] ولا يجدي في مثل هذه المسرحيات تلخيص؛ لأنها تعتمد على المواقف المضحكة والنكات البارعة، فلا بد لمن شاء أن يستمتع بها من قراءتها أو مشاهدتها، وهي مما يعود إليه رجال المسارح آنًا بعد آن.

وأما المأساة في القرن الثامن عشر فضعيفة لا تكاد تجد لها مكانًا في هذا الكتاب، وحسبنا أن نشير من رجالها إلى «لِلُو» (١٦٩٣–١٧٣٩م) بمأساته «التجار اللندني أو تاريخ جورج بَارْنُوِلْ» و«مُورْ» بمأساته «المقامر»، وقد ذكرنا لك كلتا المأساتَين، ونحن نحدثك عن المسرحية في فرنسا في القرن الثامن عشر لما كان لهما من أثر في توجيه المسرحية إلى مشكلات الطبقة الوسطى التي تنشأ في الحياة اليومية.

---

[١٣٣] Good-Natered Man.

[١٣٤] She Stoops to Conquer.

[١٣٥] Sheridan.

[١٣٦] The Rivals.

[١٣٧] The School for Scandal.

[١٣٨] The Critie.

الفصل الثالث عشر

الأدب الألماني في القرن الثامن عشر

لقد قيل إن في الأدب الأوروبي فترتين خَفَقَتْ فيهما أوروبا بقلبٍ واحد كأنها أمةٌ واحدة، إحداهما عصر الحروب الصليبية والأخرى هي القرن الثامن عشر، ففي الأولى اتجهت جهود الناس على اختلاف طبقاتهم وتباين أوطانهم نحو غايةٍ واحدة، وشخصت أبصارهم جميعًا إلى أملٍ واحد، هو استرجاع بيت المقدس من أيدي المسلمين، فكان إذن عصرَ جهاد ونضال، وكان المثل الأعلى هو الفحولة في البطولة والمهارة في القتال، فجاء الأدب الأوروبي كله ناطقًا بالفروسية في شتى أوضاعها، وأما القرن الثامن عشر فهو عصر التنوير والتحرير، فأوروبا كلها ساعية نحو حرية الفرد والجماعة. فأما نصيب إنجلترا في هذا السعي فهو الصناعة والاستعمار، إذ من شأن الاستعمار والصناعة أن يخلقا طبقةً عاملةً كاسبةً مستثمرة، هي الطبقة الوسطى، فإن أَثْرَتْ هذه الطبقة كان لا بد لها أن تتوسع في حقوقها السياسية، ومن ثم تقلُّ الفوارق بين الطبقات أو تزول، وكانت النغمة السائدة في الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر هي هذه الطبقة الوسطى تُكْتب القصةُ من أجلها. وتمثل المسرحيةُ لتشبع حاجتها، وينشد الشعراء ما ينشدون عن رجالها، ومن هنا جاء الأدب الإنجليزي في ذلك العهد عمليًّا واقعيًّا لا يشطح مع الخيال الشارد. وأما نصيب الأدب الفرنسي في هذا التحرير، فهو وضع الأصول والقواعد، فهو لا يزال في المرحلة النظرية الخالصة، ولم يكن يسعه غير هذا قبل انفجار الثورة الفرنسية الكبرى، فبينما كان الإنجليزي قد أَلِفَ الحرية في حياته، كان الفرنسيُّ يتأمل نظرياتها ويفكر في قواعدها، ففولتير وروسو وديدرو ومنتسكيو وغيرهم من رجال الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر لم يريدوا بما كتبوا إلا مَحْوَ القديم، وإنشاء الجديد على أساس الحرية العقلية والسياسية. وهنا نتفلت إلى ألمانيا لنرى نصيبها في بناء هذا الصرح الذي ساهمت في بنائه أوروبا كلها، فنراها أمة لا كالأمم، بل مجموعة من دويلات

قام على كلٍّ منها أمير يطمح أن يضارع بملكه الصغير أبهة فرساي! لم يكن الألمان في القرن الثامن عشر شعبًا سياسيًّا واحدًا، فبديهي ألا يكون الأدب سياسي الصبغة كالأدب الفرنسي في ذلك العهد مثلًا، ولم يكن الأدباء الألمان قد ذاقوا طعم القومية، فبديهي كذلك ألا يجيء أديبهم الكبير أو شاعرهم العظيم ناطقًا بالعزة القومية والفخار الوطني، فانطوى الأدباء على أنفسهم يحررونها!

الأدب الألماني في القرن الثامن عشر يهتم بالفرد لا بالجماعة، والغاية التي ينشدها هي تحرير النفس الإنسانية من قيودها، حتى تحلق صاعدة في أجواز السماء، فهو لم يُرِدْ للفرد حريةً سياسية واجتماعية كزميليه في إنجلترا وفرنسا، بل أراد له حريةً روحية، وليس يحطُّ من قدره أنه لم يعالج الأغلال المادية ليطلق سراح الناس من أصفادها؛ لأنه وهو يحاول تحرير الروح وفكَّ إسارها، علَّم الناس كيف يحررون أنفسهم من طغيان العوامل الخارجية التي تعطِّل النموَّ وتحول دون التقدم، علَّمهم أن يروضوا الإرادة على أن تساير المثل العليا في تناغم واتساق، وألا تستعبدها الشهوات والرغبات، وإنما يكون ذلك التحرير الروحي بتربية النفس على تقدير الجمال، وتلك هي مهمة الأدب، بل مهمة الفنون على اختلاف ضروبها.

لقد كان نصيب الأدباء الفرنسيين الذين جاهدوا في سبيل الحرية في عصر التحرير — القرن الثامن عشر — أن زُجُّوا في ظلمات الباستيل، بينما كان زملاؤهم الألمان على صلة من الود والتفاهم مع أولي الأمر في بلادهم، لماذا؟ لأن الأديب الفرنسيَّ يحارب أوضاعًا سياسيةً قائمة، أما الأديب الألماني فيعمل على تحرير نفسه ورياضتها، بحيث تعلو على العوائق المادية القائمة في وجهها، فلئن كسبت فرنسا حريتها بدماء الثورة الفرنسية، ولئن كسبت إنجلترا حريتها في سكونٍ وهدوءٍ عن طريق التشريع لها في مجلس النواب، فقد كسبت ألمانيا حريتها في معركةٍ باطنية نشبت في نفوس الأفراد، وها هنا قامت رسالة الأدب الألماني في القرن الثامن عشر، فلن تجد روحَ الفرد مصورة في غيره من الآداب — إبَّان ذلك القرن — بمثل الدقة والأمانة التي صُوِّرت بها في الأدب الألماني، ولم يواجه أدبٌ غير الأدب الألماني مشكلات الفرد وحياته النفسية بمثل ما واجهها ذلك الأدب في جِدٍّ وعزمٍ وبصيرةٍ نافذة، فمن ضلَّت نفسه في متاهة الحياة، وأراد لها سواء السبيل، ومن تحطمت سفينته على موج نفسه المضطربة، فلن يجد العون والعزاء في أدبٍ غير هذا الأدب، ومن هنا كانت «فاوست» — آية جيته الخالدة — أعمق وأعظم ما شهدت الآداب الحديثة في حياة الفرد، فهي العزاء الذي لا تبلى جدَّتُه ولا تبرد حرارته «لكل من

أكل خبزه تحيط به الهموم، وأنفق طوال الليالي يسفح الدموع.» وقُلْ في الأدب الألماني كله في القرن الثامن عشر ما تقوله في «فاوست».

وسنختار لك من ذلك الأدب فحوله الثلاثة: جيته، وشِلَرْ،[1] ولِسِنْج.[2]

(١) جوهان ولفجانج جيته Johann Wolfhgang Goethé (١٧٤٩–١٨٣٢م)

ذلك رجل كان أخصُّ ما يميزه صحةُ العقل وصحة البدن، فأما صحة بدنه فموهبة من الله الذي بسط له في قوة الجسم وسلامته، وأما صحة عقله فكذلك، ونتيجة لمجهودٍ طويلٍ ما فتئ خلاله يتخفف من الأثقال التي تقعد بالروح فلا تسمو، فطرْدٌ للمخاوف وتنزُّهٌ عن الهوى، واطِّراح لتركةٍ نفسية مثقلةٍ بالأوضار خلَّفتها خرافة العصور الوسطى، والتمست سبيلها إلى نفسه أيام الصبا، أحاطت به الكروب فهمَّ أن ينتحر، لكنه سارع إلى كتابة «فرتر» لينجو بنفسه من هذه الظلمة الغاشية، فجعل بطله يزهق روحه ليجد في انتحاره متنفَّسًا لكروبه، وبذلك ألقى عن نفسه وسواسًا كان يشوب صحة عقله التي امتاز بها، وشاءت الأقدار لقصة «آلام فرتر» أن تُنشر، فكان من نتائجها العجيبة أن أخذ الشباب في أوروبا الذين كانوا يعانون مثل ما عاناه «فرتر» ينتحرون كما انتحر! وهكذا قد تبلغ قوة الإيحاء في الأثر الفني، أراد به الأديب لنفسه تطهيرًا من أدرانها، فإذا بهذه الأدران تصيب القارئين!

وتستطيع أن تقول في كل ما أنتجه «جيته» من آثار أدبية ما قُلناه في «فرتر»، فهي وسائل أريد بها تطهير الروح من شوائبها لتصفو، فإذا لم تستطع أن تقرأ جيته لتنفض بأدبه عن نفسك ما نفضه الكاتب به عن نفسه، فخير لك ألا تقرأه.

ولد «جيته» في فرانكفورت على نهر مان في الثامن والعشرين من أغسطس لأبٍ يشتغل بالقانون كان سليل أسلافٍ مهنتهم الحدادة أو الحياكة، وأم هبطت من أسرةٍ نبيلة، وكان أبوه متعصبًا متعالمًا ضيق الأفق، وقد صمم أن يهيئ لابنه من التعليم ما يواجه به خضم الحياة العنيف، وأخذه أخذًا شديدا — وهو ما يزال طفلًا — بدراسة تستغرق ساعات طوالًا في اللاتينية واليونانية والعبرية والفرنسية والإنجليزية وفي العلوم

[1] Schiller.

[2] Lessing.

الطبيعية وفن العروض! بل استحثَّ ولده أن يكتب عما يرى ويسمع، وألا يحاول قرض الشعر، فكان لهذا التدريب الصارم أثره في عقل الناشئ من غير شك، لكنه نفَّر الابن من أبيه، ولم يعد يضمر له من الحب ما يضمر الأبناء للآباء، ولعلنا إذ نقرأ في «فاوست» كيف اعتزم فاوست هجر كتبه ليغامر في الحياة مغامرة تستثير فيه العاطفة الحية نلمس صدى لثورةٍ تأججت في نفس جيته الطفل نفورًا من الدراسة المسرفة البغيضة.

أُرسل جيته إلى جامعة ليبزج ليدرس القانون، فكان فكاكه من أَسْر أبيه أول فرصة سنحت يمسُّ فيها الحياة عن كثب مسًّا مباشرًا، فلم ينصرف إلى كتب القانون كما أريد له، بل راح يشاطر الطلاب في نشاطهم، وأحبَّ فتاة يشتغل أبوها بتجارة الخمر، وأنفق وقتًا غير قصير في قرض الشعر والتصوير وقراءة الأدب، فكان أن قرأ كتاب «لِسِنْج» «لاوْكُونْ»،[٣] فكان له بمثابة الوحي الملهم، ولعله أسرف في حريته وأطلق العنان لشهواته أكثر مما ينبغي، فأصابته العلة في رئتَيه، وعاد إلى فرانكفورت ولم يظفر بدرجةٍ علمية.

وذهب جيته بعد عامَين — وقد استردَّ العافية — إلى ستراسبورج يدرس القانون في جامعتها، فظفر فيه بالأستاذية، وأنشأ إلى جانب دراسته مجموعة من القصائد الغنائية، وكتب «جيتْس ذو اليد الحديدية»[٤] متأثرًا فيها بشيكسبير، واختمرت في ذهنه فكرة «فاوست»، وكذلك حدث له وهو في ستراسبورج أن تأثر بالناقد الشاعر الفيلسوف «هيرْدَرْ»،[٥] الذي كان إمام الفكر في ألمانيا في القرن الثامن عشر، كما حدث أن أحبَّ فتاةً هي «فردريكا برايُون»،[٦] فأوحى له حبُّه إياها عددًا من أجمل قصائده الغنائية.

عاد جيته بعد ذلك إلى فرانكفورت ليشتغل بالصحافة، وليبدأ سيرته الأدبية، وذاعت شهرته في الشعر، بحيث لم يُكْمل عامه السادس والعشرين، حتى أصبح في طليعة الشعراء، ثم ازدادت شهرته اتساعًا حين أخرج «فرتر» ونشر «جِيتْس» التي صادفت عند أعلام النقد الأدبي كل إعجاب، وهنا في فرانكفورت كانت له مغامراتان جديرتان في الحب، منهما غرامه «بشارلوت بَفْ»[٧] (وهي شارلوت التي تراها مذكورة في فرتر)، وأما الأخرى

[٣] Laokoön.

[٤] Götz von Berlichingen.

[٥] Johann Gottfried Herder.

[٦] Frederike Brion.

[٧] Charlotte Buff.

فهي «ليلي»،[8] التي كان حبه إياها مضطرمًا يشتعل بالغيرة، وقد كانت «ليلي» هذه امرأة لعوبًا قُلَّبًا وخطبها، لكن الخِطْبة لم تدم طويلًا وافترق الخطيبان وجاءته بعد ذلك دعوةٌ من «كارل أوجست»[9] دوق فيمار، وكان الدوق الشاب قد أنشأ مركزًا أدبيًّا في قصره، وأراد أن يضيف إليه هذا الأديب النابغ، فأغراه بمرتبٍ كبيرٍ ومنصبٍ عظيمٍ في دوقيته، فلبَّى الدعوة جيته، وابتاع له دارًا في فيمار حيث أقام طيلة حياته إلا فتراتٍ قصارًا.

جَدَّ الأديبُ في منصبه فارتقى وزاد راتبه وأُنعم عليه بألقاب النبلاء، وما أكثر ما وجَّه النقَّاد إلى الأديب اللوم على الإذعان للألقاب والمناصب، لكن فلسفة جيته لم تكن إلا هذا: قبولًا للحياة كما هي، واضطلاعًا بما تفرضه واجبات العيش من أعباء، ولم يكن ذلك ليمنع سيل إنتاجه الدافق، حتى أسلم الروح في الثاني والعشرين من أكتوبر سنة ١٨٣٢م.

ذهب جيته إلى فيمار شابًّا طويل القامة، جميل الطلعة، رشيقًا تجري فيه حرارة العاطفة، حتى شبَّهوه بأدونيس الذي أغرمت به فينوس في أساطير اليونان، وعاش عيش المتعة من شرابٍ وغرام، وكانت «فراوفون شتاين»[10] ممن ملَكْنَ عليه فؤاده، وهي متزوجة وتكبره بسبعة أعوام، وقد قيل ما قيل في علاقته بهذه المرأة، والأرجح أن الحب دام بينهما عذريًّا بضعة أعوام، وما إن دنَّسته الشهوة، حتى طار الخيال ودب الخلاف، وازدادت الهوة بين القلبَين حين اتصلت الروابط بين الأديب وبين امرأةٍ أخرى، فاستشاطت «فراو» غيرة وكادت له، حتى لم يسعه إلا السفر إلى إيطاليا، حيث أنفق عامًا وبعض عام.

أما تلك الحبيبة الجديدة فهي «كرستيانة»،[11] وكانت فتاةً ريفيةً ساذجة، لكنها بارعة الجمال، جاءت إلى فيمار، حيث عملت صانعة في معمل، وحدث أن تقدمت إلى جيته — وهي في الثالثة والعشرين وهو في الأربعين — بطلبٍ تلتمس أن يُعينَ أخاها في عمل، ففتن بها أديبنا. واتصل بها في طيِّ الخفاء حينًا، وذاعت بين الناس الأقاويل، وافتضح الأمر، ولم يكن ذلك بذي خطر عند عامة الشعب الذين لم تَخْفَ عليهم خافيةٌ من شئونه الغرامية، لكن الأمر خطير في دائرة القصر ورجال البلاط، فما كان لنبيل

[8] Lili.

[9] Karl August.

[10] Frau von Stein.

[11] Christine Vulpius.

— فقد خُلِعت على جيته ألقاب النبلاء — أن يتصل بفتاةٍ من غمار الناس، فما هو إلا أن زاد الأديبُ الطين بلة، وأعلن زواجه من «كرستيانة»، وكان قد أسكنها منزله قبل ذلك زاعمًا روابط القربى بينه وبينها.

وأَبَتْ سيدات فيمار أن تكون هذه الريفية ندًّا لهن في المجتمع، فإذا ما انعقد حفل في بيت جيته عاملها الزوج والأضياف جميعًا معاملة الخادمة، فلم تجلس إلى مائدة بين الحضور، ولبث الأمر قائمًا على هذا النحو، حتى بدَّلته «مدام جوهانا شوبنهور» — أم الفيلسوف المعروف، وهي أديبة لها في الأدب قسط موفور — وذلك أن وجهت إليها الدعوة كما توَجَّه إلى سيدات الطبقة الراقية، لكن هيهات أن تَنْحطم الفوارق الاجتماعية بمثل هذا اليسر، فقد لبثت «كرستيانة» طريدة المجتمع الرفيع في فيمار حتى ماتت، مع أنها أنجبت ولدًا شبَّ وتزوج من نبيلة، ونَجَلَ لها ولجيته من تلك النبيلة ثلاثة أحفاد.

ونعود إلى آيته الأدبية الخالدة بشيءٍ من التفصيل: أسطورة فاوست قديمةٌ قِدَمَ العصور الوسطى، وقد أتينا لك على طرف من أخبارها إذ حدثناك عن الأدب الألماني في عصر النهضة، لكن جيته تناولها على أساسٍ جديد، ولُبُّ الأسطورة أن الدكتور فاوست رجل عاش في وتنبرج بألمانيا في أوائل القرن السادس عشر، وكان يشتغل بالسحر والتنجيم، ويزعم لنفسه القدرة على استحضار الأرواح واستعادة ما بَدَّدَتْه الأيام من صحائف القدماء، وكان ماكرًا مخادعًا يستخدم ذكاءه في ابتزاز أموال السذَّج الغافلين، وشاع عنه أنه باع روحه للشيطان. وتفصيل الأمر أنه ورث من عمه ثروةً عريضة بدَّدها في عربدته ومجونه، فلما أفلس عزَّ عليه أن يكسب القوت بالعمل الشريف، فاتفق مع الشيطان أن يمد له في حياة المتعة أربعة وعشرين عامًا، للشيطان الحق بعدها أن يتصرف في جسده وروحه كيفما شاء.

تلك هي الأسطورة التي بنى عليها جيته قصيدته الكبرى، وهي من جزأين؛ الأول: مأساةٌ غنائية، والثاني: حوارٌ فلسفيٌّ شاق ينثني بك ها هنا، وينعرج هناك ليدلك على كل ما يدور في نفس الأديب من خواطر وآراء، فأما الجزء الأول ففيه المتعة الخالصة لكل من يطالعه، وأما الثاني فلا يستمرئه إلا من له جَلَدٌ وصبر على متابعة الرأي العميق الجاف الملتوي، وإنما أراد جيته أن يبين في فاوست اصطراع العواطف في قلب الإنسان: أَنُقْدِمُ على الحياة فننغمس فيها أم نحجم عنها فلا نأخذ منها بنصيب؟ وليس المقصود بالإحجام عن الحياة ونبذها أن نلجأ إلى دير نعيش فيه عيشة الرهبان، ولكن للإحجام عن الحياة صورًا وألوانًا، فمن يحدد نفسه بقيود الأخلاق وتقاليد المجتمع، فقد

نبذ جانبًا من حياته، ومن يغلِّق من دونه الأبواب ليشطح في تأملاته الفلسفية، فقد نبذ الحياة، ومن يعش في أوهامه وأحلامه ولا يأبه بالواقع من حوله، فقد نبذ الحياة كما هي في حقيقتها. ورسالة «فاوست» أن يهيب الأديبُ بالناس أن واجهوا الحياة وغامروا في معمعانها، والتقوا بصعابها، وأن أَبْرِزُوا من أنفسكم وجوهها وجوانبها، ولا تقنعوا بجانبٍ واحدٍ ووجهٍ بعينه. فهكذا أراد لنا جيته أن نعيش حياةً مليئة لا حياةً خاويةً جوفاء، وليس من الخير أن نقتطف من الكتاب مثالًا يوضحه، فقد نقل إلى العربية والخير كل الخير أن يُقرأ.[١٢]

وأعظم قصصه «ولهلم مِييِسْتَرْ»،[١٣] وهي في أهميتها بالنسبة إلى أدبه كله تتلو «فاوست»، وفيها معظم فلسفته في الحياة، ولعلها أن تكون أول قصة في الآداب قصد بها كاتبها إلى غرضٍ خلقي وتهذيبٍ ثقافي، وموضوعها ضرورة أن يُحْسِنَ كلُّ شخصٍ اختيار مهنته ليختار ما هيأته له مواهبه، وهي تصور الحياة الألمانية أدق تصوير.

أما إن أردت ما لجيته من حكمةٍ خالصةٍ لا تجري في مأساة كفاوست ولا في قصة كولهلم مييستر، فعليك بمجموعةٍ له تسمى «حِكَمٌ وتأملات» وهي أربعة أقسام: فقسمٌ يدور حول الحياة والأخلاق، وقسم حول الآداب والفنون، وثالث حول العلم، ورابع حول الطبيعة، وليست حِكَمُه مصقولةً محبوكةً قصيرة كعهدنا بهذا اللون من فنون القول، لكنها خواطر تتميز بعمق المعنى وصدق الرأي، خذ منها هذه الأمثلة القليلة:

- «كيف يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه؟ إنه لن يعرفها بالتفكير، ولكن بالعمل، فحاول أن تؤدي واجبك وستعلم من فورك قدر نفسك.»
- «إن أقل الناس شأنًا يمكنه أن يكْمُلَ إذا عمل في حدود قدرته وقواه الموهوبة والمكسوبة على السواء، وخير الملكات قد تَرِينُ عليها غشاوةٌ ويصيبها الجمود والفساد إذا أعوزتها صفةٌ لا مناص من وجودها، هي صفة التوازن، وذلك شرٌّ سيعاود الناس كثيرًا في العصر الحديث؛ إذ من ذا يستطيع أن يسدَّ حاجات عصر بلغ هذا المبلغ من الامتلاء والعمق، ثم هو فوق ذلك عصر مسرعٌ في خطاه؟»
- «خطأٌ فاحش من المرء أن يعلو بنفسه عن قدرها، أو أن ينزل بها عما هي جديرة به.»

[١٢] ترجمها إلى العربية الدكتور محمد عوض ونشرتها لجنة التأليف.

[١٣] Wilhelm Meister.

- «ليست التقوى غايةً في ذاتها، لكنها وسيلة، هي وسيلة يبلغ بها المرء ذروة الثقافة إذ يهيئ لنفسه أخلص ما يستطيع لها من سكون.»

ولجيته عدا ما ذكرناه إنتاجٌ غزير، فله مسرحيات منها: «إفجينيا»[١٤] و«إجْمُنْت»[١٥] و«هِرمَنْ ودروتيه»[١٦] و«توركواتو تاسو»،[١٧] وله غير ذلك كثير من ضروب الأدب الأخرى.

ذلك هو جيته الذي يعادل في عظمته شيكسبير، أو قل إنه من ذلك القبيل السامق الجبار، فإذا قصُرَ باعًا عن زميله الإنجليزي فلنذكر له أنه أَسَّسَ الأدب الألماني مما يشبه العدم، على حين كان شيكسبير لجهود السابقين زهرةً وتاجًا، فمن ورائه «شوسر» و«سبنسر» وإلى جانبه «مارْلُو» و«بِنْ جونْسُنْ»، وسائر هذا الرعيل الذي عاصره في عهد اليصابات، أما جيته فمن ورائه خواء، وإلى جانبه ما يشبه الخلاء.

هنا جديرٌ بنا أن نلقي بعض الضوء على موضوع قد يثير فيك الحيرة والتساؤل، فقد عرضنا لك الأدب الأوروبي في القرن السابع عشر، ولم نذكر الأدب الألماني إذ ذاك بكلمةٍ واحدة، وذلك لسببٍ بسيطٍ هو أن القرن السابع عشر لم يشهد للألمان أدبًا، ثم ها نحن أولاء نعرض عليك أدبهم في القرن الثامن عشر، فنجتاز النصف الأول من هذا القرن لنلتقي بجيته في نصفه الثاني، ثم نزعم لك أنه يطاول شيكسبير! فكيف يمكن أن تخلو أمة من ثمار الأدب قرنًا ونصف قرن، ثم تقفز بغتة إلى الأوج بقفزةٍ واحدة، وفي رَجُلٍ واحد لم يجد من يعبِّدُ له الطريق ويمهِّد أمامه السبيل؟

نشبت في النصف الأول من القرن السابع عشر حربٌ طويلة فتَّاكة تعرف باسم حرب الثلاثين سنة (١٦١٨–١٦٤٨م) كانت ألمانية أول الأمر، ثم أخذت تتسع حتى أوشكت أن تشترك فيها الدول الأوروبية جميعًا، فلما وضعت تلك الحرب الضروس أوزارها كانت ألمانيا قد بلغت من الضعف حدًّا بعيدًا يُعْجزها عن التفكير والعمل. ثم حدث سنة ١٦٨٥م أن ألغى لويس الرابع عشر في فرنسا مرسوم نانْت، فصودرت بمقتضى هذا الإلغاء العقيدةُ البروتستنتيةُ في فرنسا وفقد الهيجونوتُ حريةَ العبادة

[١٤] Iphigenie.

[١٥] Egmont.

[١٦] Hermann und Dorothea ترجمت إلى العربية بقلم الدكتور محمد عوض أيضًا.

[١٧] Torquato Tasso، وهو شاعر روماني في عصر النهضة صاحب قصيدة «إنقاذٌ بيت المقدس».

والمساواة أمام القانون، فهاجر سرًّا عددٌ كبير منهم، إذ بلغت الأُسَرُ الراحلة خمسين ألفًا، ولجئوا إلى هولندا وإنجلترا وبروسيا وأمريكا، فكانت خسارة فرنسا عظيمةً بفقد هذه الطائفة الفنية النشيطة التي كان لها أوفر قسط في الحركة الثقافية، فكان أن لجأ كثيرون من هؤلاء في مهاجرهم إلى أقلامهم، وأسسوا المطابع وأصدروا الصحف، وأخذوا في كل بلدٍ هاجروا إليه يترجمون ويكتبون وينشرون، وكانوا يستخدمون في ذلك كله لغتهم الفرنسية التي كان لها في أوروبا إذ ذاك السَّيْرورة والمقامُ الأول، وبذلك جعلوا الفكر الفرنسي والأدب الفرنسي سائدًا شائعًا، وأصبحت الموازين الأدبية الفرنسية هي المسيطرة في مراكز الثقافة الأوروبية جميعًا، فكأنما كان إلغاء مرسوم نانت حادثًا ساقَتْه الطبيعة لتتعاون أوروبا على حركة التنوير التي تُعَدُّ طابعًا يميز الأدب الأوروبي في القرن الثامن عشر، كما أسفلنا لك القول في أول هذا الفصل.

فلما دنا القرن السابع عشر من ختامه لم يكن في ألمانيا من الأدب إلا صورٌ منقولةٌ عن الأدب الفرنسي، والصورةُ لا بد أن تكون ضعيفةً هزيلة إذا قيست بأصلها ومثالها الذي استمدت منه الوحي واحتذته احتذاء التلميذ للمعلم، والأدب الفرنسي في القرن السابع عشر — كما تعلم — اتِّباعيٌّ صارم يلتزم قيود المذهب الاتِّباعي فلا يحيد عنه، فلم تكد تترجم من الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر بعضُ روائعه مثل مقالات «أَدِسُنْ» و«روبنسن كروزو» لدانيال دفو، وأخيرًا قصص «ردتشردسن» وقصائد «تومْسُنْ»، حتى هبَّتْ نسائم الحرية على الأدباء الألمان، وأزاحوا عن كواهلهم نير المذهب الاتباعي الفرنسي. ومهما يكن من أمر فقد أخذت ألمانيا تستقي الأدب الفرنسيَّ حينًا والأدب الإنجليزيَّ حينًا آخر، وهي جامدةٌ لا تنتج شيئًا، ولكنها في فترة النقل كانت تهضم ما تنقله حتى اختمر في نفوس أدبائها، وخرج رحيقًا مستساغًا دفعةً واحدة في «جيته» و«شِلَرْ» و«لِسِنْج».

(٢) جوتهولد إفرايم لسنج Gotthold Ephraim Lessing (١٧٢٩–١٧٨١م)

ولد «لِسِنْج» في الثاني والعشرين من يناير سنة ١٧٢٩م في بلدٍ قريب من «درزْدِنْ» بمقاطعة سكسونيا بألمانيا، فتهيأت له بهذا المولد فرصةٌ كانت تتاح لأبناء سكسونيا دون سواهم من شباب ألمانيا، وهي فرصة التعلُّم في مدرسة تشبه المدارس الخاصة في إنجلترا، هي مدرسة «سنت أَفْرَا» بمدينة «مِيسِنْ»،[١٨] ومن ثَمَّ انتقل إلى جامعة ليبزج

[١٨] St. Afra; Meissen.

ليُعدَّ نفسه لوظائف الدين كأبيه، لكنه وهو في الجامعة انعرج به الطريق، وذلك أن «جوتْشِدْ»،[١٩] الذي كان في دولة الأدب في ألمانيا حاكمًا يأمر وينهى، كان قد أغرى شباب الجامعة الذين بدرت فيهم بوادر النبوغ الأدبي بالآمال العريضة والمستقبل العظيم، إذا هم أعدُّوا عدَّتهم لاستخدام أقلامهم، فما لبث «لسنج» أن أطاع «جوتْشِد» إذ وجدت دعوتُه صدًى في نفسه التي خلقها الله للأدب، فانصرف عن الدراسة الدينية التي أريدت له أول الأمر، وعن دراسة الطب التي كان قد تحول إليها بعدئذٍ، وأقبل على المسرح يكتب له، فذلك عنده خير من قاعة المحاضرة يستمع فيها إلى ما لا يميل إليه بفطرته، وطمع ساعة فاض عليه فيها الوحيُ أن يكون لألمانيا ما كان مولييرُ لفرنسا، لكنه كان بطبعه إلى النقد الأدبي أميل منه إلى كتابة الملاهي، فسرعان ما نراه في برلين، حيث يتربع فردريك الأكبر على عرش المُلْك، يجاهد — لا في سبيل أن يكون «موليير» — بل أن يسمو إلى نجمٍ أعلى وأسطع في ذلك الزمان، هو «فولتير»، ولم يكن الجهاد الأدبيُّ هينًا يسيرًا في بلدٍ يؤمن فيه المَلِك أن ينبوع الأدب لن يتفجَّر في أحدٍ من أفراد شعبه بمثل ما تفجر في نابغة عصره «فولتير»، وها هو ذا فولتير في قصر فردريك له الحظوة الكبرى، فأين الرجاء أن يلتمس أديبٌ ألمانيٌّ طريقه إلى رعاية فردريك؟ لكن ذلك لم يَفُتَّ في عضد الأديب الشاب، وأخذ «لِسنْج» يكتب كتابة المأجور، فيعرض الكتب عرضًا نقديًّا في الصحف، ويترجم ويكتب كل ما يجد السبيل إلى كتابته، لا يفرِّق بين شيء وشيء، ومع ذلك فلم يجْرِ قلمه بسطرٍ واحدٍ يحتاج إلى محوٍ أو تعديل.

في هذه الحياة الأدبية الشاقة التي عصفت به إبَّانها الأعاصيرُ العواتي، صَلُبَ عودُه، وأخذت موهبته في النقد تزداد وضوحًا يومًا بعد يوم، حتى بات ناقدًا يؤتَمُّ برأيه ويُخْشى بأسُه في الهجوم، وصادقه قومٌ وخاصمته أقوام، وأصدر صحيفةً أدبية مع بعض أصدقائه، حمل فيها على القواعد الاتِّباعية الجامدة، وأخذ يبسط رأيه في كيف يكون الاتِّباع في الأدب، بحيث يحتفظ الأدب بنضارته ورونقه، فالمذهب الاتِّباعي كما أخذت به أوروبا في القرن الثامن عشر زائف يشبه الاتِّباع وليس منه، وهنا أتيح للأديب العظيم أن يَرِدَ حياضَ اليونان ويتملَّى من جمالها وسحرها، فارتسمتْ في ذهنه صورةٌ جديدة للاتِّباع الأدبي، وأنشأ في النقد كتابه الجليل «لاوْكُون» فمهد هذا الكتابُ بما فيه من توضيحٍ جليٍّ للفوارق بين ألوان الفنون، مَهَّدَ الفريق لأدبٍ جديد وفنٍ جديد.

---

[١٩] Gottsched.

نُشر «لاوْكون» سنة ١٧٦٦م، وكان أعظم كتاب في النقد الأدبي مما أنتجته قرائح الأدباء في القرن الثامن عشر، فهو بحثٌ مبتكرٌ مطبوعٌ بأصالة الرأي حول مبادئ النقد، وليس من الإسراف في شيءٍ أن نزعم أن هذا الكتاب الخالد هو الذي مكَّن لجيته وشِلَرْ من التكوُّن والظهور، ومجمل ما في هذا الكتاب تفرقةٌ واضحة بين مهمة الشعر ومهمة النحت والتصوير، وقد أطلق على كتابه هذا اسم «لاوْكُون»؛ لأنه وهو يعرض للتمييز بين النحت والشعر، اختار نموذجًا للنحت تمثالَ «لاوكون» الذي يمثل لاوكون وابنتيه وقد التفَّت بهم الأفاعي التي أرسلها جوف عندما حذَّر لاوْكُونُ أهلَ طروادة من قبول الحصان الخشبي، والتمثال يمثِّل جزع الوالد وولدَيه وهم فريسة الأفاعي، واختار «فرجيل» نموذجًا لتصوير الجزع في ألفاظ الشعر، ليبين الفرق بين اللونين من التعبير، وعلى أساس فكرته بأن النحت والتصوير لا يمكنهما أن يقوما بما يؤديه الشعر بحث لِسِنْج كلَّ ما يريد بحثه من مبادئ النقد.

كانت الحياة عندئذٍ لم تُيَسَّرْ لأديبنا بعدُ، فهو حينًا في رغدٍ من العيش، وأحيانًا في شظفٍ وعسر، حتى لقد بلغ عامه السابع والثلاثين، ولم يوفَّق بعدُ لكسْب قوته بقلمه، ثم صادفه ما أزاح عن كاهله عبء العيش وهمومه حينًا، وذلك أنه عُيِّن كاتمًا لسرِّ الحاكم في مدينة «برسلاو»، فاستطاع أن يخرج خير ملهاة عرفها الأدب الألماني، وهي «مِنَا فون بارنْهِلْم».[٢٠]

لكن ملهاته هذه لم تفتح أمامه طريق المجد عن طريق الأدب «وقفتُ في ساحة السوق لا أدري ماذا أصنع، فما استأجرني أحدٌ؛ لأن أحدًا بغير شك لم يعرف كيف ينتفع بي.» وأخيرًا مَدَّ إليه المسرح يده من جديد، فاستخدمه «المسرح القومي الألماني» في هامبرج، ليعلِّق له عن مسرحياته في صحيفةٍ تُنْشر مرتَين أو ثلاث مرات كل أسبوع، فيكون له بتعليقه ذاك أداة دعايةٍ بين الناس، فلم يؤدِّ لِسِنْج واجبه كما طُلب إليه؛ إذ أبى أن يمتدح ما كان يعرض من مسرحيات؛ لأن المعروض ضعيفٌ لم يعجبه، وكانت هذه فرصة أخرج فيها كتابًا عن المسرح في القرن الثامن عشر، له أعظم الشأن في موضوعه وهو «الفن المسرحي في هامبورج».[٢١]

[٢٠] Minna von Barnhelm.

[٢١] Hamburgische Dramaturgie.

فلما انتهى مسرح هامبرج إلى الفشل والإفلاس، تعطَّل لسنج من جديد، حتى عُيِّنَ آخر الأمر أمينًا لمكتبة في بلدٍ صغير، وفي هذا المنصب المتواضع لبث حتى وافته منيته في الخامس عشر من فبراير سنة ١٧٨١م.

في ذلك البلد الصغير لم يجد الحياة الهادئة، فسرعان ما ثارت خصومةٌ عنيفة بينه وبين قسيسٍ جبار، وخرج أديبنا من الخصومة هزيمًا خاسرًا، لكنه من هذه المحنة المظلمة أمدَّنا بقبسٍ من الضوء، فمن حَرِّ القتال المستعر أخرج لنا «ناتان الحكيم»،[٢٢] وهي صرخةٌ داوية في سبيل التسامح وحرية الفكر أضافت نغمةً إلى ما كنت تَصِرُّ به الأقلام في مختلف الأمم إذ ذاك سعيًا وراء الحرية.

واحلولكتْ أيام «لِسنْج» وعاش من شقائه في ليلٍ داجٍ، فهو في معركةٍ متصلة تعود عليه بالآلام، ثم ازداد ليله البهيم سوادًا حين تزوج من أرملة صديقٍ له في هامبورج، فما لبثت الزوجة «إيفا كِينِجْ»[٢٣] أن ماتت بعد عام من زواجها وهي تضع للأديب وليدًا، ومات معها وليدها بعد أن لمح فيه «لسنج» دليلًا ملموسًا للخلود، وبهذا انسدل الستار إلى الأبد على كل أملٍ في أن يعيش الرجل سعيدًا بأسرته كما يعيش سائر الناس.

من هذا الذي عرضناه عليك من حياة «لِسِنْج» تستطيع أن تلمس في الرجل ثلاث نواحٍ بارزة؛ الأولى: أنه أمدَّ المسرح في بلاده بالدعائم التي جعلت بناءه منذ ذلك الحين ثابت الأركان، والثانية: أنه ناقد وضع القواعد والأصول في الشعر والفن، والثالثة: أنه مجاهد كافح رجال الدين ليظفر للناس بحرية الرأي والتسامح.

كان «لسنج» في مسرحياته يستمد الوحي من الآداب الإنجليزية والفرنسية والإيطالية، ولكنه كان يطبعها بطابعه، وهو في الحوار المسرحي بارع لا يدنو منه مسرحيٌّ آخر في القرن الثامن عشر، ومن أشهر مآسيه «مِسْ سَارا سامْسُنْ»[٢٤] التي نقل بها عن الأدب الإنجليزي فن المأساة التي تعالج الحياة المألوفة في أوساط الناس، وهو ضرب من المأساة لم ينشأ إلا منتصف القرن الثامن عشر، وظلت ألمانيا منذ عرفت ذلك الفن بفضل «لِسِنْج» لا تنفك مخلصةً له في أدبها المسرحي، فإن كانت قد ساهمت في ذخيرة الأدب المسرحي في العالم، فإنما كان قسطها هو البلوغ بهذا الضرب من المأساة حد

---

[٢٢] Nathan der Weise.

[٢٣] Eva Konig.

[٢٤] Miss Sara Sampson.

الكمال. كان «لِسِنْج» في مأساة «مْس سارا سامْسنْ» ناقلًا عن الأدب الإنجليزي متأثرًا إلى أبعد الحدود بكتَّاب المسرحية من الإنجليز المعاصرين له، فالرواية مناظرها إنجليزية وأشخاصها إنجليز، استعارهم من القصة الإنجليزية ومن «رتشردسن» بصفةٍ خاصة، ففي «سارا» تلمح شبهًا قويًّا بينها وبين «كلارسًّا»، بل إنه استعار أسماء أشخاصه من المسرحي الإنجليزي «كونْجريف»، فلما تلفَّت «لِسِنْج» إلى إنجلترا ليستمد من أدبها المسرحيُّ لم ينظر إلا إلى إنجلترا المعاصرة، وما علم أن هنالك في إنجلترا التي سلفت كاتبًا مسرحيًّا هو بالقياس إلى من أخذ عنهم عملاقٌ جبار، لكن شيكسبير لم يكن عند لسنج إلا ما صوَّره به فولتير، شاعرًا ضعيفًا ليس بذي شأنٍ يذكر.

وفي سنة ١٧٦٧م — بعد «مِسْ سارا سامْسُنْ» باثني عشر عامًا — ظهرت مسرحيته الثانية وهي ملهاة «مِنَافون بارنْهِلْم» التي تدبُّ الحياة الصحيحة في أشخاصها، وهي كذلك مدينة للأدب الإنجليزي بديْنٍ، فها هنا للمرة الأولى والأخيرة يتأثر الكاتب بشيكسبير، إذ لا يسعك وأنت تصوِّر لنفسك «مِنَا» إلا أن تذكر شخصية «بورشيا» عند شيكسبير في رواية تاجر البندقية، بل إن «لسنج» سار على نهج شيكسبير في حل العقدة كما جاءت في رواية تاجر البندقية، لكنه لم يَنْسَ أن يستعير بعض العناصر — أو قل معظم العناصر — من مسرحيٍّ إنجليزي معاصر هو «فاكَرْ»،[٢٥] فأنت إذا أردت أن تضيف ملهاة «مِنَا» إلى أشباهها وضعتها إلى جانب الملاهي الإنجليزية التي شهدها القرن الثامن عشر «خُطَّةُ الشاب الأنيق» لفاكَرْ، «تَمَسْكَنَتْ فَتَمكَّنت» لجولد سمث، و«مدرسة الفضائح» لشِرِيدان، وأمثالها؛ فهي إلى هذه أقرب جدًّا منها إلى ملاهي ذلك العصر في فرنسا.

وله كذلك مسرحيتان عظيمتان غير ما ذكرنا هما: «إميليا جالوتي»[٢٦] و«ناتان الحكيم»، أما الأولى فهي خطوةٌ فسيحة نحو تثبيت فن المأساة الذي يعالج الحياة المألوفة، والذي أشرنا إليه في حديثنا عن رواية «مِسْ سارا سامْسُنْ»، وهي تُعَدُّ من أحجار الأساس في بناء المسرحية الألمانية الحديثة، وأما الثانية فقد أخرجها — كما أنبأناك — لتكون سهمًا يُسَدَّدُ إلى رجال الرجعية والجمود، ولينشد بها الحرية والتسامح، وهي من حيث فنِّها تبشِّر بعهدٍ جديدٍ في كتابة المسرحية؛ لأنها عنيت بالتحليل النفسيِّ لأشخاصها

[٢٥] Farquhar.

[٢٦] Emilia Galotti.

أكثر من عنايتها بأي جانبٍ آخر، ومع ذلك فهي نادرة الظهور على المسارح؛ لأنها تعالج موضوعًا كان يسيغه أهل القرن الثامن عشر، ولكننا نمجُّه اليوم، ونعني به الحب ينشأ بين أخٍ وأخته، ومما يعيبها أيضًا أنها ضحَّتْ بما يقتضيه البناء الفني للمسرحية في سبيل نشر الآراء التي يريد الكاتب أن يذيعها عن التسامح الديني. ومما هو جديرٌ بالذكر في صدد هذه الرواية كذلك، أن الكاتب عاد فانحرف عن شيكسبير، وجثا على ركبتيه خضوعًا أمام عدوه الأدبي اللدود فولتير؛ إذ جاءت هذه المسرحية شبيهة أشد الشبه بمسرحيات فولتير، الذي كانت حياته — كحياة لِسِنْج — معركةً طويلة متصلة في سبيل تحرير الإنسانية المستعبدة.

وأما لسنج الناقد فحسبك أن تعلم ما قاله عنه ماكولي من أنه «أعظم ناقد في أوروبا.» وقد ذكرنا لك كتابيه في النقد «لاوكون» و«الفن المسرحي في هامبرج»؛ أما أولهما فيحدد مرحلة من مراحل التطور الفكري في القرن الثامن عشر، فهو أول من فرق بين الفنون المختلفة على أساس اختلاف غاياتها، وقد فقد الكتاب شيئًا من أهميته التي كانت له عند صدوره؛ لأنه جاء عندئذٍ احتجاجًا قويًّا على الشعراء، الذين يطغون بفنهم على ما ينبغي أن يترك للنحت والتصوير. أما نحن اليوم فلا نشاطر الناقد وجهة نظره، ونحاول أن نوحِّد بين الفنون ونزيل ما بينها من فواصل وفوارق، لا أن نباعد بينها بالحدود الفاصلة كما أراد لسنج. وأما كتابه الثاني عن الفن المسرحي فهو — كما رأينا — نقدٌ صحفي لروايات يومه وممثليها، ولم تكن الروايات والممثلون مما يستحق التقدير والتقريظ، فكان في هذا الركود المسرحي نفسه فرصةٌ سانحة لِلِسِنج أن يملأ صحيفته النقدية بالقواعد العامة في المسرحية ما دام المسرح القائم وممثلوه لا يمدونه بالمادة الكافية. والمحور الرئيسي الذي يدور حوله الناقد في بحوثه هو فولتير — لا كتاب الشعر لأرسطو كما يذهب بعض الناقدين — إذ كتاب «الفن المسرحي» في صميمه نقد لفولتير وللأسس التي بنى عليها أشباه الاتِّباعيين في فرنسا فنهم، هو نقدٌ شديد يهاجم به القيود الخانقة التي فرضتها «المأساة الاتِّباعية» على نفسها، فضيَّقت بها على نفسها الخناق. نعم إن لسنج يعرض لكتاب أرسطو، فيُعلي من شأنه ويرفع من قدر مبادئه النقدية، لكنه إنما فعل ذلك ابتغاء غايةٍ يرجوها، هي أن يحطِّم المأساة الاتِّباعية التي كانت تسود فرنسا، بأن يبين أنها تنحرف عن تلك المبادئ إذا فسرت بمعناها الصحيح، وحقيقٌ بنا أن نذكر في هذا الصدد أنه يرى شيكسبير أقرب إلى القواعد الأرسطيَّة في المأساة من هؤلاء الذين يفاخرون ويتشدقون بحرصهم على اتِّباع تلك القواعد في فنِّهم،

ولم يقل لسنج ما قاله عن شيكسبير إكبارًا له، فقد ذكرنا لك فيما سلف أنه لا يقف موقف الإجلال من شيكسبير، إنما قاله استثارة لغيظ عدوه الأكبر فولتير. وعلى كل حال فلست ترى شيكسبير مذكورًا في هذا الكتاب إلا لمامًا؛ لأن المسرح في هامبرج لم يكن يمثل من رواياته شيئًا يذكر، فلم يجد لسنج الفرصة للتعليق الكثير والقول المستفيض حول شيكسبير. ولئن امتدحنا في لسنج صدق النظر في إدراكه أن شيكسبير أكثر انطباقًا على قواعد أرسطو من كورني — مثلًا — مخالفًا بذلك ما يبدو للوهلة الأولى، فإننا لا شك نعدُّ هذا القول وضعًا مقلوبًا، فكان أولى بالناقد البارع أن يعلي من شأن أرسطو في نقده الأدبي؛ لأنه جاء من المرونة واتساع الأفق، بحيث اتسع لفن شيكسبير، لكننا لا نتوقع مثل هذا القول من رجلٍ يؤمن بالاتباعية في الأدب، غير أنه لا يرضى عن الاتباعية كما أخذ بها الفرنسيون، ويريدها كما يراها في فن اليونان الأقدمين، فهو إن رأى في شيكسبير شيئًا يستحق المدح فذلك أنه يطبِّق قواعد أرسطو وأنه أخ «لسوفوكليز»! كان لسنج ناقدًا اتِّباعيًّا لا تجري في عروقه قطرةٌ واحدة من النظرة الابتداعية التي وجدت طريقها أول ما وجدت في قلب شيكسبير، غير أنه — كما قلنا — يمتاز من سائر الاتِّباعيين إذ ذاك في أنه لا يأخذ المذهب كما فسره الإيطاليون والفرنسيون، بل يعود في الطريق بنفسه حتى يواجه فن اليونان عن كثب، فينقل منه رأسًا بغير وسيط … وسواء أخذنا بوجهة نظره في نقد المأساة أو لم نأخذ بها، فقد كان كتابه في «الفن المسرحي» أعظم كتاب أنتجه القرن الثامن عشر في ذلك الفن.

(٣) شلر Schiller (١٧٥٩–١٨٠٥م)

ولد شِلَرْ في «مارباخ»[٢٧] عام ١٧٥٩م، فهو يصغر جيته بعشر سنوات، وقد عاش حياةً يُشقيها الفقر والمرض، لكنه احتمل صعابها بصدرٍ رحب وجأشٍ رابط يشتغل جرَّاحًا مرة، ومحررًا في الصحف مرة، ومديرًا لمسرح تارةً وأستاذًا للتاريخ في جامعة يينا طورًا، وقد حدث أن طارده الدوق كارل يوجين ليقذف به في ظلمات السجن، لكنه اختفى وفرَّ، وكان إذ ذاك في عامه الخامس والثلاثين، فكان فراره ذاك فرصة التقائه بجيته.

في ظل هذه الصداقة الأدبية أنجز شِلَرْ روايةً يَعُدَّها «كارلَيْل» أعظم آية في الأدب المسرحي حقيقةٍ أن يفاخر بها القرن الثامن عشر على الرغم من علَّته الشديدة التي

[٢٧] Mavbach.

كانت تقتضيه ساعات من الألم كلما جلس إلى مكتبه ساعةً واحدة، وتلك هي رواية «والنشتين»[٢٨] وهي ثلاثية، أي أنها تتألف من ثلاث رواياتٍ يكمل بعضها بعضًا.

بدأ شلر أدبه المسرحي بروايات نثرية مثل «اللصوص» و«أَكَلَةِ البشر والحبُّ» وهي كلها مسرحياتٌ تعالج شئون الحياة المألوفة في حياة الطبقة الوسطى، وهو النوع الجديد الذي ظهر في أدب القرن الثامن عشر نتيجة لارتفاع تلك الطبقة الوسطى وشعورها بوجود نفسها، ويمتاز شِلَرْ في رواياته بقوة «الحبكة» وبراعة التصوير للشخصيات، ولك فوق ذلك أن تعده واضع الأساس لفن الحوار النثري في مآسي العصر الحديث، وإن كانت تلك المسرحيات الأولى معيبةً في شيء، فذاك إسرافها في العنف والتهويل، وهو أمرٌ طبيعي من شابٍّ يضطرم صدره بالعواطف الجياشة، فلما أن نضج واكتمل وتعمق في التاريخ والفلسفة، أخذ يكتب المسرحية التاريخية الرصينة والمأساة القوية شعرًا، فأنتج وهو في «يينا» و«فيمار» مجموعةً من المسرحيات تعدُّ بين الروائع، منها «دون كارلوس» و«عذراء أورليان» و«ماري ستيورت» و«وليم تِلْ»[٢٩] والمسرحية الثلاثية «والنشتين» والأخيرتان هما أجمل ما كتب.

كانت «وليم تِل» آخر ما جادت به قريحته، فقد حدث أن همَّ جيته بكتابة ملحمة تدور حول هذا البطل السويسري الذي تتألف سيرته من التاريخ الصحيح وأوهام الأساطير في مزيجٍ واحد، ومن أخباره أن «جِسْلَرْ»[٣٠] الطاغية أمره أن يضرب بسهمه تفاحةً توضع على رأس ابنه، فإن أخطأ الهدف كان جزاؤه القتل، لكن جيته لم يَنْتَهِ في مشروع ملحمته إلى شيء، فصمم شلر أن يُخْرج الموضوع في مأساةٍ مسرحية، إذ كان الأديبان الصديقان قد تحدثا في الأمر مليًّا فملأ الموضوع نفس شلر واعتزم أن يخرجه، وجاءت المأساة رائعةً بارعة، تقبَّلها الناسُ أحسن القبول؛ لأنها رمز حيٌّ قويٌّ لما ينشدونه من حريةٍ لأنفسهم، وقد عمل جيته على تمثيلها في «فيمار». ومن مواقف الرواية التي تملك على النظارة الأفئدة والقلوب ساعة ينتصر «تِلْ» في تصويب سهمه إلى التفاحة، فيخلص بهذا من المحنة القاسية التي تعرض لها بأمرٍ من المستبد الطاغية، وهنا لحظ المستبد «جِسْلَرْ» سهمًا آخر في منطقة «تِلْ» فاستوضحه الأمر.

[٢٨] Wallenstein.

[٢٩] William Tell.

[٣٠] Gessler.

تل (مضطربًا)**:** إنها عادة اعتادها رماةُ السهام يا مولاي.

جِسْلَرْ:

كلا يا «تِلْ» لا أستطيع أن أغضي عن هذا الجواب.
إني لموقنٌ أن قد دَفَعَك إلى ذلك دافعٌ آخر.
خبرني الحق في صراحةٍ وصدق
وأَعِدُكَ بالنجاة كائنًا ما كان الأمر،
فيم هذا السهمُ الثاني؟

تِلْ:

إذن فاسمع يا مولاي.
فما دمت قد وعدت ألا توردني موارد الهلاك
فسأعلن الحق في غير خفاء.

(يجذب السهم من منطقته، وينظر إلى الحاكم نظرةً مخيفة):

لو كنتُ أصبتُ ولدي العزيز بيدي
لوجَّهت هذا السهم الثاني إلى قلبك
وثِقْ أني ما كنتُ عندئذٍ لأخطئ الهدف.

ومات شلَرْ سنة ١٨٠٥م فانتهت بموته الفترة الاتباعية في الأدب الألماني، فلئن بقي جيته بعد ذلك حيا حتى سنة ١٨٣٢م فقد كان المذهب الابتداعي الجديد الذي استهلَّ به القرن التاسع عشر قد ذاع وانتشر.

الفصل الرابع عشر

في الأدب العربي

من سقوط بغداد إلى نهاية القرن الثامن عشر

بلغ الأدب العربي ذروته قبل سقوط بغداد، أي في النصف الأول من القرن السابع الهجري، أو النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي، وقد تغلَّب الفرس أولًا والترك ثانيًا، ولكنهم حافظوا على السيادة العربية، ولو ظاهرًا بالبقاء على الخلافة، وانتقالهم إلى اللغة العربية يتأدبون بها، ويُظهرون بها نتاج أفكارهم وعقولهم، وعلى كل حال فلم تكن سلطة الفرس والأتراك سلطة تدمير وتخريب، وظلت الحركة العلمية والأدبية في عهدهما ناميةً زاهرة، ولم يترك المتكلمون باللغة العربية ناحيةً من نواحي العلم والأدب إلا عالجوها وبحثوا عنها وألَّفوا فيها، فكانت ثروتهم إذا قيست بثروة الأمم الأخرى في عصرهم من أغنى الثروات، وعقليتهم وتفكيرهم وأدبهم من خير ما في العالم إن لم يكن خيره.

حتى جاء هجوم التتار فأفسد كل شيء، إذ كان اعتداءً مخرِّبًا مدمِّرًا، من قوم مُتبربرين لا ثقافة عندهم، ولا مبادئ، ولا عدل، ولا دعوة، ولا غرض إلا التسلط والإبادة والإخضاع.

فقد تحرَّك المغول من التتار الذي يسكنون جنوبي سيبيريا، وهم قومٌ شدادٌ غلاظ كانوا يعيشون على الغارة والصيد، وكان بأسهم بينهم شديدًا، حتى رأَسهم جنكيز خان فوحَّد كلمتهم. وبعد أن أتم فتوحه في الشرق الأقصى اتجه نحو الغرب، فهجم على المملكة الإسلامية فيما وراء النهر، واستولى على مملكة شاه خوارزم، ثم اكتسح بجيوشه خراسان وفارس يذبح أهلها، ويخرِّب حضارتها.

ثم جاء هولاكو حفيد جنكيز خان، فصمم على الاستيلاء على الدولة العباسية سنة ٦٥٤هـ/١٢٥٦م وعرَّج على قلعة أَلَمُوت ففتحها، وأخذها من الإسماعيلية وقتل مَن فيها، واستولى على الري، ثم قصد بغداد سنة ٦٥٥هـ/١٢٥٧م وكان أهلها في خلاف بين سنيين وشيعيين، وقد خُدع الخليفة المستعصم وفقهاء المدينة وأعيانها، حتى حضروا إلى هولاكو في معسكره فأمر بذبحهم، ثم هجم على دار الخلافة، فاستولى على ما بها وأباح بغداد أربعين يومًا وقتل من أهلها — كما يقول بعض المؤرخين — أكثر من مليون وثمانمائة ألف، وخرب عمرانها ورمى كتبها في دجلة، وبذلك قضى على حضارة ونتاج عقول ظلت تعمل قرونًا. وأصبحت بغداد — التي كانت ملجأ العلماء والأدباء ومضرب المثل في المدنية والحضارة — تنعى من بناها.

وقد أثرت هذه الغزوات في العالم العربي أسوأ الأثر، فهذه المنطقة التي اكتسحها التتار كانت أنضر وأنضج بقعة في الحياة العقلية والأدبية، يقلدها ويحذو حذوها سائر الممالك العربية، فلما فُقدت فقد المتعلمون أساتذتهم. وقد استمر هذا الإفساد والتخريب مدةً طويلة اجتثت فيها الأشجار من جذورها، فقد ظل هؤلاء المغول من ٦٥٤–٧٥٠هـ أي نحو قرن، وهم يحكمون المسلمين بقسوتهم وجهالتهم ووثنيتهم إلى أن بدءوا يتحضَّرون ويقوِّمون العلم ويسلِّمون.

قال الديار بكري في تاريخه «الخميس»:

> وفي سنة أربع وخمسين وستمائة خرج الطاغية العنيد مبيدُ الأمم هولاكو، فأخذ قلعة ألموت من الإسماعيلية وقتلهم، وأخرب نواحي الريِّ، وبذلت السيوف على عوائدهم، فتوجه الكامل محمد — صاحب مَيَّافارقين — إلى خدمة هولاكو، فأعطاه الفرمان، ثم نزل هولاكو بأذربيجان وأخذها.
>
> وفي سنة خمسٍ وخمسين وستمائة ثارت فتنةٌ مهولة ببغداد بين السُّنِّيَّة والرافضة أدَّت إلى نهبٍ عظيمٍ وخراب، وقُتل عدَّة من الرافضة، فغضب لها وتنمَّر ابن العلقمي الوزير، وجسَّر التتارَ على العِراق ليُشتفَى من السُّنِّية.
>
> وفي أول سنة ست وخمسين وستمائةٍ وصل الطاغية هولاكو — ابن تولى بن جنكيز خان المغلى — بغداد بجيوشه وبالكَرَج وبعسكر الموصل، فخرج الدويدار بالعسكر، فالتقى بطلائع هولاكو وعليهم ياجنوس، فانكسر المسلمون لقلَّتهم. ثم أقبل ياجنوس فنزل على بغداد من غربيِّها ونزل هولاكو من شرقيها. فقال الوزير ابن العلقمي للخليفة المستعصم بالله: إني أخرج إلى

القاءان الأعظم في تقرير الصلح. فخرج الكلب وتوثَّق لنفسه ورجع. فقال: إن القاءان قد رغب في أن يزوِّج بنته بابنك، وأن تكون الطاعة له كالملوك السلجوقية ويرحل عنك. فخرج المستعصم في أعيان دولته وأكابر الوقت ليحضُروا العَقْد، فضُربت رقاب الجميع، وقَتلوا الخليفة رفسوه حتى مات. ودخلت التتار بغداد واقتسموها، وأخذ كلٌّ ناحيةً، وبقي السيف يعمل أربعة وثلاثين يومًا، وقَلَّ من سلمَ، فبلغت القتلى ألف ألف وثمانمائة ألفٍ وزيادة. فعند ذلك نادَوا بالأمان، ثم أمر هولاكو بضرب عنق ياجنوس، لكونه كاتَبَ الخليفة، وأرسل إلى صاحب الشام يهدده إن لم يخرب أسوار بلاده.

كذا في «دول الإسلام».

وفي تاريخ الجمالي يوسف: سبب قتل المستعصم بالله أنه لما وَلِيَ الخلافة لم يتوثَّق أمره؛ لأنه كان قليل المعرفة بتدبير الملك، نازِلَ الهمة، مهمِلًا للأمور المهمة، محبًّا لجمع المال. أهمل أمر هولاكو وانقاد إلى وزيره ابن العلقمي، حتى كان في ذلك هلاكُه وهلاك الرعية، فإن وزيره ابن العلقمي الرافضي كان كتب كتابًا إلى هولاكو ملك التتار في الدشت أنك تحضر إلى بغداد، وأنا أسلمها لك. وكان قد داخل قلب اللَّعين الكفر. فكتب هولاكو: إن عساكر بغداد كثيرة، فإن كنت صادقًا فيما قلته وداخلًا في طاعتنا فَرِّقْ عساكر بغداد ونحن نحضرُ، فلما وصل كتابه إلى الوزير، دخل إلى المستعصم وقال: إن جندك كثيرة، وعليك كلفةٌ كبيرة، والعدو قد رجع من بلاد العجم، والصواب أنك تعطي دستورًا لخمسة عشر ألفًا من عسكرك، وتوفر معلومهم. فأجابه المستعصم لذلك. فخرج الوزير لوقته، ومحا اسم من ذكر من الديوان، ثم نفاهم من بغداد، ومنعهم من الإقامة بها، ثم بعد شهر فعل مثل فعلته الأولى، ومحا اسم عشرين ألفًا من الديوان، ثم كتب إلى هولاكو بما فعل. وكان قصد الوزير بمجيء التتار أشياء، منها: أنه كان رافضيًّا خبيثًا، وأراد أن ينقل الخلافة من بني العباس إلى العلويين، فلم يتم له ذلك، من عظم شوكة بني العباس وعساكرهم، فَأَفْكَرَ أن هولاكو إذا قدم يقتل المستعصم وأتباعه، ثم يعود إلى حال سبيله، وقد زالت شوكة بني العباس، وقد بقي هو على ما كان عليه من العظمة والعساكر وتدبير المملكة، فيقوم عند ذلك بدعوة العلويين الرافضة من غير ممانعٍ لضعف العساكر ولقوَّته، ثم يضع السيف في أهل السُّنَّة.

فهذا كان قصده، لعنه الله.

ولما بلغ هولاكو ما فعل الوزير ببغداد، ركب وقصدها إلى أن نزل عليها، وصار المستعصم يستدعي العساكر ويتجهَّز لحرب هولاكو، وقد اجتمع أهل بغداد وتحالفوا على قتال هولاكو، وخرجوا إلى ظاهر بغداد، ومشى عليهم هولاكو بعساكره، فقاتلوا قتالًا شديدًا، وصبر كلٌّ من الطائفتين صبرًا عظيمًا، وكثرت الجرحى والقتلى في الفريقَين، إلى أن نصر الله تعالى عساكر بغداد، وانكسر هولاكو أقبح كسرة، وساق المسلمون خلفهم، وأَسَرُوا منهم جماعة، وعادوا بالأسرى ورءوس القتلى إلى ظاهر بغداد، ونزلوا بخيامهم مطمئنين بهروب العدو. فأرسل الوزير ابن العلقمي في تلك الليلة جماعة من أصحابه، فقطعوا شطر الدجلة، فخرج ماؤها على عساكر بغداد وهم نائمون، فغرِقت مواشيهم وخيامهم وأموالهم، وصار السعيد منهم من لقِيَ فرسًا يركبها. وكان الوزير قد أرسل إلى هولاكو يعرِّفه بما فعل، ويأمره بالرجوع إلى بغداد، فرجعت عساكر هولاكو إلى ظاهر بغداد، فلم يجدوا هناك من يردُّهم، فلما أصبحوا استولَوا على بغداد، وبذلوا فيها السيف، ووقعت منهم أمور يطول شرحها.

والمقصود أن هولاكو استولى على بغداد وأخذ المستعصِمَ أسيرًا، ثم بذل السيف في المسلمين، فلم يرحم شيخًا كبيرًا لكِبَرِه، ولا صغيرًا لصِغره.

ولما أُخذ الخليفة أسيرًا هو وولده أُحضر بين يدَيه، وأمر به هولاكو، فأُخرج من بغداد، وأنزله بمخيمٍ صغير بظاهر بغداد هو وولده. ثم في عصر ذلك اليوم وُضع الخليفة وولده في عِدْلَيْن وأمر التتار برفسهما إلى أن ماتا في المحرم سنة ست وخمسين وستمائة، ثم نُهبت دار الخلافة ومدينة بغداد، حتى لم يبقَ فيها لا ما قل ولا ما جل. ثم أُحرقت بغداد بعد أن قُتل أكثر أهلها، حتى قيل إن عدَّة من قُتل في نوبة هولاكو يزيد على ألفِ ألفٍ وثلاثين ألف إنسان. وانقرضت الخلافة من بغداد بقتل المستعصم هذا، وبقيت الدنيا بلا خلافةٍ سنين، إلى أن أقام الملك الظاهر بيبرس البندقداري بعض بني العباس في الخلافة، حسبما يأتي ذكره على سبيل الاختصار.

وكانت خلافة المستعصم خمسَ عشْرَة سنةً وثمانية أشهر وأيامًا، وتقدير عمره سبع وأربعون سنة. وزالت الخلافة من بغداد.

قال الشاعر:

خلت المنابر والأَسِرَّة منهمُ فعليهمُ حتى الممات سلامُ

أما الوزير ابن العلقمي فلم يتمَّ له ما أراد من أن التتار يبذلون السيف في أهل السنة، فجاءوا بخلاف ما أراد، وبذلوا السيف في أهل السنة والرافضة كلهم، وهو في منصِبه مع الذل والهوان، وهو يظهر قوة النفس والفرح، وأنه بلغ مراده، فلم يلبث أن أمسكه هولاكو بعد قتل المستعصم بأيام، ووبَّخه بألفاظٍ شنيعةٍ معناها أنه لم يكن له خير في مخدومه ولا في دينه، فكيف يكون له خير في هولاكو؟

ثم إنه قتله شر قِتلة، في أوائل سنة سبع وخمسين وستمائة.

إلى سقر، لا دنيا ولا آخرة! اهـ.

وما كادت الأمة تفيق من غشيتها، حتى جاء تيمورلنك فأعاد سيرة أجداده جنكيز خان وهولاكو، واجتاح آسيا الصغرى، وأكثر في الأرض الفساد والتخريب والقتل.

والشام التي استعصت على هولاكو لم تستعصِ على تيمورلنك، فخربها فيما خرب، وقتل علماءها فيمن قتل، ومات سنة ٨٠٧ بعد أن عصف بالبلاد عصفةً ثانية.

فلا عجب بعد هذا كله أن تذبل الحياة العلمية والأدبية في العالم العربي، وأن يكون طابع النتاج العقلي والفني طابع تقليد للسابقين، أو جمع لما قال الأولون، وألا ترى ابتكارًا إلا في القليل النادر.

لقد أُغلق الشرق على نفسه من القرن الثالث عشر الميلادي إلى نهاية القرن الثامن عشر تقريبًا، فلم يتصل بالغرب إلا اتصالًا عدائيًّا حربيًّا في الحروب الصليبية، أو اتصالًا تجاريًّا ضعيفًا، أما اتصالًا ثقافيًّا علميًّا أدبيًّا فلا. ولهذا لما بدأ الغرب في القرن الخامس عشر والسادس عشر يضع أساس نهضته في العلوم والفنون والسياسة والاجتماع والاقتصاد وغير ذلك مما غير وجه حياته تغييرًا تامًّا لم يصل إلى الشرق شيء منها، ولم يشعر بها، واستمر في دائرته المغلقة يقلد حياة الشرق الأولى من غير روح، ولم يتنبه للحياة الجديدة في الغرب إلا عند غزو نابليون مصر.

العراق وما حوله أفسده وخربه التتار، وعرب الأندلس انسحبوا أمام غزوات الإسبان، وبلاد الغرب أصبحت فريسةً للبربر، ومصر والشام خضعتا لاستبداد المماليك، ثم الأتراك

العثمانيين. فكيف نرجي من هذا كله نهضةً علمية أو أدبية، ولا حرية لأهل البلاد، ولا عدل حكام، ولا استقاء من منابعَ جديدة تحرك الركود؟ لذلك كان أكثر ما نعرضه من الحياة العلمية والأدبية حياةً تقليدية لما كان قبل سقوط بغداد غالبًا.

وفي هذه الحقبة من التاريخ كانت أصلح بقعة في العالم العربي للعلم والأدب هي مصر والشام؛ لأنهما أمنا من تخريب هولاكو — أولًا — وأمنت مصر من تخريب تيمورلنك ثانيًا، ولأنهما كانتا تحت حكم المماليك، وهم كانوا أرحم من التتار، وكانوا يجلَبون من بلادٍ مختلفة ليس لهم فيها تاريخ ولا لغة ولا أدب يتعصبون له، ثم رأوا أن البلاد التي يحكمونها تتعصب للغتها ودينها وتاريخها، ورأوا أن الحاكم لا بد لسهولة حكمه أن يجاريهم في شعورهم الديني واللغوي، فتحبَّبوا إلى الناس بمظاهر الدين، ومظاهر اللغة والأدب، وأكثروا من بناء المساجد والمدارس، وقرَّبوا العلماء والشعراء، فحيى العلم والأدب في حمايتهم ما لم يحيَ مثله في سائر البلاد العربية، فازدحمت القاهرة والإسكندرية وأسيوط وقوص في مصر، ودمشق وحلب في الشام، بالعلماء والمدارس والمكاتب، ونشطت الحياة العلمية والأدبية، ولكن في الحدود التي رسمناها من قبلُ.

(١) الشعر

كان الشعر العربي في العصر العباسي وقبله شعرًا أرستقراطيًّا في الأعمِّ الأغلب، يزهر في بلاط الخلفاء، وقصور الأمراء، ولهذا كان أكثره مديحًا، وقلَّ أن نجد شاعرًا يشعر في نقد المجتمع أو تحليل مشاعره، كما فعل أبو العلاء المعري. وبجانب هؤلاء شعراء غنوا لأنفسهم في حبهم وغزلهم أو ولوعهم بالخمر كأبي نواس، ولكنهم بجانب شعرهم هذا هم شعراء مدَّاحون أيضًا، متصلون بالبلاط والأمراء، يعتمدون عليهم في معيشتهم، وقلَّ أن نجد مثل العباس بن الأحنف الذي يُشعر لحبه فقط.

ولهذا كان عماد الشعر هم الخلفاء والأمراء في مجالسهم وذوقهم، وكان هؤلاء الخلفاء والأمراء يتذوقون الشعر، ويعرفون جيده ورديئه، وكثير منهم يشارك في قوله، ويثيب عليه بمقدار جودته وخدمة أغراضه. فلما سقطت بغداد، وأصبح البلاط بلاط أعاجم، والأمراء ومن بيدهم مقاليد الأمور أعاجم، لا يحسنون العربية، ولا يتذوقون المديح وإن أثابوا الشعراء فعن تقليد لا عن ذوق؛ ضعف هذا النوع وهو أكثر الشعر، وصار تقليدًا ضعيف الروح، فاتر الحرارة، مهلهل النسج.

ثم لم يكن الجو جو حرية تنمو فيه مشاعر الفنان فيغني لنفسه، ويشعر لعواطفه، بل كان الجو خانقًا، وعيشة الشعب ضنكًا، ومن لم يكن من طبقة الحكام وأتباعهم

جاهد في الحياة جهادًا مُرًّا لتحصيل القوت، ومحال أن تنمو مشاعر الفنان الذي يريد أن يغذي مشاعره ومشاعر من حوله بفنه في هذا الجو الخانق البائس. ثم أصيب الفن بفكرةٍ قاتلة، وهي ظن أهله أن قيمته في كثرة حليته، كالفلَّاحة الساذجة ترى أن جمالها في ملء يديها بالأساور الكثيرة، وصدرها بالعقود الضخمة، وأذنها بالقرط الثقيل الوزن، ورجلها بالخلخال الضخم، وثيابها بما يبرق ويلمع، فإن لم تفعل ذلك لم يكن جمالًا. وهيهات أن تفهم أن هناك جمالًا للبساطة يفوق جمال التركيب والتعقيد، وأن جمال السوار ليس في ضخامته، ولا القرط في ثقل وزنه، ولا الثوب ببريقه ولمعانه، فقد يكون سوارٌ بسيط فيه من الجمال ما يفوق أضعافه وزنًا، وأن من الألوان الباهتة ما يفوق الألوان الصارخة، ولكن هذا الجمال الذي أدركه أمثال البهاء زهير لم يدركه كثير من شعراء هذا العصر وكتَّابه، وأفسدهم أمثال الصاحب بن عباد، وابن العميد، والقاضي الفاضل، والعماد، وشعراء البديع، فظنوا أن الفن هو الحلية. وما زال كل جيل يأتي يتفنَّن في زيادة هذه الحلية، حتى ثقلت عليه وأعجزته عن الحركة، وأفقدته روحه.

وما أكثر من نجد في هذه العصور من أسماء الشعراء، ولكن ما أقلَّ من نجدهم من الشعراء حقًّا!

لقد كان الشعر تقليدًا، يقرأ الشاعر من المتأخرين ما تصل إليه يده من دواوين السابقين، ويستلُّ معانيهم، ويصوغها صياغةً من عنده هي في الأغلب أقل قيمة من صياغة من سبقه، وإن زاد في حليتها. كما قال مجير الدين بن تميم الأسعردي الذي توفي بحماة سنة ٦٨٤هـ:

أطالع كل ديوان أراه ولم أزجر عن التضمين طيري
أُضمِّن كل بيت فيه معنى فشعري نصفه من شعر غيري

والشاعر يقلد ولو لم يذق، يكون رجل دين فيتغزل في الخمر، وعفيفًا فيتغزل في المذكر، وفي وسط المدينة فيبكي الأطلال والدمن، وهكذا من أنواع التقليد السمج.

ولما فقدوا المعاني والعواطف عمدوا إلى الزينة يفرطون فيها؛ لتكون عوضًا عما فقدوا، وهيهات أن تعوَّض الروح بمادة، فأسرفوا في التورية، كقول نصير الدين الحمَّامي، وكتب به إلى السراج الوراق، وكان يسكن «الروضة».

كم قد ترددت للباب الكريم لكي　　أبل شوقي وأُحيي ميت أشعاري
وأنثني خائبًا مما أؤمله　　وأنت في «روضة» والقلب في نار

والتضمين كقول أبي الحسين الجزار:

قفا نبك من ذكري قميصٍ وسروال　　ودراعةٍ لي قد عفا رسمها البالي
وما أنا من يبكي لأسماء إن نأت　　ولكنني أبكي على فقد أسمالي

والاقتباس كقول ابن العفيف التلمساني:

يا عاشقين حاذروا　　مبتسمًا من ثغره
فطرفه الساحر مذ　　شككتمُ في أمره
يريد أن يخرجكم　　من أرضكم بسحره

وهكذا تفننوا في أنواع البديع، وتسابقوا في استكشافها وتسميتها والإكثار من القول فيها، حتى أوصلها ابن حجة الحموي إلى ١٤٢ نوعًا، زادها من أتى بعده أيضًا، وجاءوا في شعرهم بأمثلةٍ كثيرةٍ منها:

ومما كثر في هذه العصور وذاع وشاع؛ المدائح النبوية، فكأنهم لما حرموا عطاء الملوك والأمراء على مدائحهم، وغلب على الناس الالتجاء إلى الدين لفساد الدنيا، وشاع التصوف سواء ما كان منه صحيحًا أو مزيفًا، كثر اتجاه الشعراء إلى المدائح النبوية، وكان كل شاعر يتفوق في الشعر يرى واجبًا عليه أن يقول في هذا الباب. وكان من أسبقهم في هذا البوصيري المصري (١٢١١–١٢٩٤م)، وقد قلَّد قصيدة «بانت سعاد» لكعب بن زهير. وكان البوصيري من تلاميذ أبي العباس المرسي في التصوف، وكان فقيرًا كثير الشكوى من كثرة الأولاد، وكان كاتبًا صغيرًا من كتاب الحساب، وقد مدح الأمير التركي أيدمر واستجداه في قصيدةٍ بلغت ٣١٠ من الأبيات.

وأهميته الكبرى في مدائحه النبوية، فقد أنشأ البردة التي مطلعها:

أمن تذكر جيران بذي سلَم　　مزجت دمعًا جرى من مقلةٍ بدم

وهي في ١٥٩ بيتًا.

والهمزية التي مطلعها:

كيف ترقى رقيَّك الأنبياء   يا سماءً ما طاولتها سماء

وهي طويلة ذكر فيها حياة الرسول ومعجزاته وغزواته.

وذخر المعاد على وزن «بانت سعاد»، وهي ٢٠٦.

وقد راجت قصائده هذه رواجًا كبيرًا بين الشعب، وخاصةً البردة والهمزية؛ لأن شعره فيهما من أحسن الشعر في نظر أهل العصر، ولأنهما تتفقان ومشاعر الجمهور وميله إلى الابتهال وتجاوبان مطالب نفسه.

ومن عظم شأن البردة أن كانت مَثَل كثير من الشعراء يقلدونها إلى زمن البارودي، فقال على وزنها وقافيتها قصيدته:

يا رائد البرق يمم دارة العلم   واحدُ الغمام إلى حي بذي سلم

وشوقي في قصيدته «نهج البردة» ومطلعها:

رِيم على القاع بين البان والعلم   أحلَّ سفك دمي في الأشهر الحرم

وأكثر الناس من تشطيرها وتخميسها.

وتفنن المقلدون للبردة كل تفنن، فمن ذلك أنهم وضعوا قصائد في المديح النبوي ضمنوها كل أنواع البديع، فكل بيت فيه نوع من البديع وفيه تمثيل له، وسميت كل قصيدة «بديعية»، وبدأ ذلك صفي الدين الحلي (٧٥٠هـ) فعمل بديعيته التي أولها:

إن جئت سلعا فسل عن جيرة العلم   واقْر السلام على عُرب بذي سلم

وجاء بعده ابن نباتة (٧٦٨هـ) فعمل بديعيته:

صحا القلب لولا نسمة تتخطر   ولمعة برق بالفضا تتسعر

وجاء عز الدين الموصلي (٧٨٩هـ) فزاد على ذلك أن جعل البيت من القصيدة يحمل اسم النوع البديعي وأولها:

براعة تستهل الدمع في العلم عبارة عن نداء المفرد العلم

وتبعه ابن حجة الحموي (٨٣٧هـ)، فعمل بديعيته المشهورة على هذا المنوال ومطلعها:

لي في ابتدا مدحكم يا عرب ذي سلم براعة تستهلُّ الدمع في العلم

إلخ إلخ ...

وهكذا سال سيل هذا النوع من الشعر في ذلك العصر، فما وجد الشعراء بابًا يُفتح للتقليد حتى ازدحموا عليه، وأوسعوه قولًا، وما أسهل التقليد وأصعب الابتكار.

وقد ترجمت البردة إلى الفرنسية والإنجليزية والألمانية.

وأكثروا من المقطعات في وصف الأشياء المألوفة كوصف سجادة ووصف مسبحة، وفي الحوادث التي تعرض كوصف سقوط مئذنة وقتل زنديق، كما أكثروا من الأبيات في الألغاز وأمثال ذلك من موضوعاتٍ خفيفة.

وفي العصر العثماني أكثروا من مقطوعات التاريخ وعدُّوه نوعًا من البديع، وهو أن يأتي الشاعر بكلماتٍ إذا حسبت حروفها بحساب الجُمَّل بلغت عدد السنة التي يريدها الشاعر، فأرَّخوا لقدوم والٍ، وعرس غني، وموت عالم.

وأفرطوا في أقوال الهجر بألفاظٍ عاريةٍ صريحةٍ لا تورية فيها ولا إيماء، مع ضعف في الأسلوب، وضعة في المشاعر، وإغارة على معاني السابقين.

وعلى الجملة فقد سقط الشعر أسلوبًا ومعنًى وعاطفة وخيالًا إلا في القليل النادر.

شهد هذا العصر في أوله «صفي الدين الحلي»، وقد عده بعضهم أكبر شعراء عصره (١٢٧٨–١٣٥١م)، وقد ولد في الحلة (مدينة كبيرة في العراق على شاطئ الفرات)، وزار القاهرة في عهد الملك الناصر، ثم عاد إلى ماردين، واتصل ببلاط الأسرة الأرتقية في ماردين وكان شاعرها.

وهو يمثل أكبر تمثيل شعر عصره من التصنُّع واللعب بأنواع البديع. فمثلًا أنشأ القصائد الأرتقيات وهي تشتمل على ٢٩ قصيدةً، كل قصيدة ٢٩ بيتًا، وكل قصيدة لحرف من حروف الهجاء، يبتدئ كل بيت به وينتهي به، فقصيدة أول كل بيت فيها همزة وآخره همزة وهكذا. ومحال أن تجتمع الروح الشعرية العالية مع هذا التصنُّع البالغ. وكلها في مدح الملك المنصور الأرتقي الذي حكم ماردين من سنة ١٢٧٤ – سنة ١٣١٢م، وقد قال شعرًا في مصر في مدح ملكها، وقد ترجم شعره المصري إلى اللاتينية والألمانية، وطبع ديوانه في دمشق وبيروت، ومن أحسن شعره قوله:

إن غبت عن عِياني يا غاية الأماني
فالفكر في ضميري والذكر في لساني
ما حالَ عنك عهدي ولا انثنى عِناني
شوقي إليك باقٍ والصبر عنك فاني

وقوله:

قد نشر الزَنبَق أعلامه وقال: كلُّ الزهر في خدمتي
لو لم أكن في الحسن سلطانَه ما رُفِعَتْ من دونه رايتي
فقهقه الورد به ساخرًا وقال: ما تحذر من سطوتي؟
وقال للسَّوْسَنِ: ماذا الذي يقوله الأشيبُ في حضرتي؟
فامتعض الزنبق من قوله وقال للأزهار: يا رفقتي
يكون هذا الجيش بي محدقًا ويضحك الورد على شيبتي

ومن مُلَحه الطريفة الدالة على نزعَةٍ تجديدية قوله:

إنما الحَيْزَبُون والدَّرْدَبِيسُ والطَّخَا والنقاخُ والعَلْطَبيسُ
لُغةٌ تَنْفِر المسَامع منها حين تُرْوَى وتَشْمَئِزُّ النفوسُ
وقبيحٌ أن يُذكرَ النافرُ الوَحْـ ـشِيُّ منها ويُتْرَكَ المأْنُوسُ
أين قولي: هذا كَثِيبٌ قدِيمُ ومَقَالي: عَقَنْقَلٌ قُدْمُوسُ

خَلِّ للأَصْمَعِيِّ جَوْبَ الفيَافي ... في نِشَافٍ[1] تَخِفُّ فيه الرءوس
إنما هذه القلوبُ حديدٌ ... ولَذيذُ الألفاظ مِغْناطِيسُ

* * *

وتنوَّعتْ بُسْط الرِّياض، فزَهْرُها ... متباينُ الأشكال والألوان
من أبيضٍ يقَقٍ، وأصفَرَ فاقِع ... أو أزرقٍ صافٍ، وأحمرَ قاني
والظلُّ يَسْرِقُ في الخمائلِ خَطْوَه ... والغُصْن يَخطِرُ خِطْرَةَ النَّشْوان
وكأنما الأغصانُ سوقُ رَوَاقص ... قد قُيِّدَتْ بسَلاسِل الرَّيْحَان
والشمسُ تَنْظُرُ من خلال فروعها ... نحوَ الحدائق نَظْرَةَ الغيْرَان
والطَّلْعُ في خَلَلِ الكِمام كأنه ... حُلَلٌ تَفَتَّقُ عن نُحور غَوَاني
والأرض تعجَب كيف تضحَك والحيَا ... يَبْكي بدمعٍ دائمٍ الهَملان
فاصرِفْ همومَك بالربيعِ وفصْلِه ... إن الربيعَ هو الشبابُ الثاني

كما اشتهر ابن نباتة (١٢٨٧–١٣٦٦م)، وقد ولد في ميافارقين ونشأ في مصر، ورحل إلى دمشق، واتصل بالملك المؤيد أمير حماة، وكان كاتبًا له، ودعاه السلطان حسن ليكون كاتبه في مصر فلبَّى الدعوة، ولكن السلطان مات في السنة التالية، وقد خلف لنا ديوان شعر، وهو كثير الشكوى فيه من فقره وبؤسه وشيبه وزمانه وكثرة أولاده، ومن أمثلة شعره قوله:

مَنَعَتْني الدنيا جَنًى فَتَزَهَّدْ ... تُ ولكن تَزَهُّدَ المغلوب
ووَهَتْ قوَّتي فأعرضتُ كرْهًا ... عن لقاءٍ المكروه والمحبوبِ

* * *

لا عارَ في أدبي إن لم ينلْ رُتَبًا ... وإنما العارُ في دَهْري وفي بلدي
هذا كلامي وذا حظي فيا عَجَبًا ... مني لثروة لفظ وافتقارِ يَدِ

* * *

[1] النشاف: الحجارة السود.

لقد أصبحتُ ذا عمرٍ عجيبٍ أُقَضِّي فيه بالأنْكادِ وَقتِي
من الأولاد خمسٌ حول أُمٍّ فوَا حَرباه من خمسٍ وستٍّ!

* * *

تركتُ المالَ والجاهَ لأهل القَدرِ والقُدْرة
فحَسْبي من حِمًى كِسْرٌ وحَسْبي من غِنًى كِسْرَه

* * *

لقد أصبحت في حالٍ يرقُّ لمثلها الحجرُ
مشيبٌ وافتقارُ يدٍ فلا عينٌ ولا أثرُ

* * *

وقالوا فلانٌ رَمَّ بالشعر عيشَه فيا ليتَ أني ميتٌ لستُ أشعر
تَصَرَّمَ أقصى العمر أدعوكَ للمُنَى وأرقبُ آفاقَ الرجاء وأنظر
وأصبِر والأيامُ تَقتلني أسًى فها أنا في الدنيا قتيلٌ مُصَبَّرُ
أرى دون حظِّي مَسْلكًا متوعِّرًا إذا ما جرت فيه المُنَى تتعثَّرُ
ويحمرُّ دمعي حين تصفرُّ وَجنتي فألبَسُ ثوبَ الهمِّ وهو مُشهَّرُ
ولا ذنب لي عند الزمان كما تَرى سوى كَلِمٍ كالروضِ تَبْهَى وتبهَر

ومما شُغِفَ به ابن نباتة مراعاة النظير، كقوله:

وكنتُ أخا سُعْدَى فأصبحتُ عمَّها فهيهات لي جَدٌّ بتقبيل خالها

وقد تنازع صفي الدين الحلي، وابن نباتة المصري زعامة الشعر في عصرهما، هذا في مصر وذاك في العراق، وقالا الشعر في كل الأغراض التي قال فيها الشعر من سبقهما، من غزلٍ، وخمريات، ومديح، وشكوى. ويغلب على ابن نباتة الشكوى، ويغلب على صفي الدين الفخر والمديح. وقد كانت نفسية ابن نباتة أضعف، فقد عاش أكثر حياته في ظل الملك الناصر محمد بن قلاوون، وقد كان مستبدًّا جبارًا، وعهده مملوء بالفتن والقلاقل، وقد دعاه حذره إلى كثرة سفكه للدماء ومصادرته للأموال والإفراط في التجسس، فأمات بذلك النفوس، هذا إلى أن ابن نباتة كان مُرزأً من فقر، وكثرة عيال، وموت أطفال، ومن

أجل ذلك لا ترى في شعره هجاءً قويًّا ولا نقدًا لعمل من الأعمال، ولا التفاتًا إلى الشعب، وظلم الراعي له، وإذا عاتب عاتب عتابًا رقيقًا كقوله:

لئن ضاع مثلي عند مثلك إنني لعمر المعالي عند غيرك أضيع
متى تنجع الشكوى إذا أنا لم أجد لديك اعتناءً غير أنك تسمع

وإذا عادى أحدًا فوض أمره إلى يوم الحساب:

لي خصوم ولست الآن شاكيهم لكنهم في غدٍ يدرون أين شُكوا

ولكن صفي الدين الحلي كان أقوى وأكثر اعتدادًا بنفسه، يقول الكثير في الفخر من مثل قوله:

وفتية إن نقُلْ أصغوا مسامعهم لقولنا أو دعوناهم أجابونا
قوم إذا استُخصموا كانوا فراعنة يومًا وإن حُكِّموا كانوا موازينا

وعلى الجملة فكان شعر صفي الدين أجزل وأقوى، وأقرب إلى الديباجة العربية العباسية، وأقل احتفالًا بالبديع، وكان ابن نباتة أسهل وأرقَّ وأملأ بالفكاهة، وأكثر زينة بأنواع البديع.

وكان بين الشاعرَين صلة ودٍّ، تبادلا الشعر، وتقارضا المديح، وكان كلٌّ منهما مثالًا يحتذى لشعراء عصره.

ثم البوصيري، وقد تقدَّم ذكره.

ثم الشاب الظريف، وهو محمد بن سليمان، ولد بمصر سنة ٦٦١هـ ومات شابًّا، وقد كان أبوه عفيف الدين التلمساني شاعرًا كذلك محسنًا.

والشاب الظريف شاعرٌ غزِلٌ خفيف الروح، أولع بالبديع كأهل زمانه، ولكنه استعمله في رقة وعذوبة، كقوله:

عَفَا الله عن قوم عفا الصبرُ منهمُ فلو رُمْتُ ذِكرَى غيرهم خانني الفمُ
تَجَنَّوْا كأنْ لا ودَّ بيني وبينهم قديمًا وحتى ما كأنهمُ همُ

وبالجزع أحبابٌ إذا ما ذكرتُهم   شَرِقْتُ بدمعٍ في أواخره دمُ
أَلَمَّ وما في الرَّكْبِ منا مُتَيَّمٌ   وعاد وما في الركب إلا مُتَيَّم
وليس الهَوَى إلا التفاتَةَ طامِحٍ   يروقُ لعينَيه الجمالُ المُنَعَّمُ
خليليَّ ما للقلب هاجتْ شجونه   وعاوَدَه داءٌ من الشوق مؤلمُ
أظنُّ ديار الحيِّ منا قريبةً   وإلا فمنها نَفْحَةٌ تُتَنَسَّمُ

وقال فيما يجد العاشق وما يصنع:

لا تُخْفِ ما فعلتْ بكَ الأشواقُ   واشرحْ هواكَ فكلُّنا عُشَّاقُ
فعَسى يُعِينُكَ من شكوتَ له الهَوى   في حَمْلِهِ، فالعاشقون رِفاقُ
لا تَجْزَعَنَّ فلستَ أولَ مُغْرمٍ   فتكتْ به الوَجَنَاتُ والأحْدَاقُ
وَاصبِرْ عَلَى هَجْرِ الحبيب فربَّما   عاد الوصالُ وللهَوَى أَخْلاقُ
كم ليلةٍ أَسهرتُ أحداقي بها   وَجْدًا وللأفكارِ بي إحْدَاقُ
يا ربِّ قد بَعُدَ الذينَ أُحِبُّهُمْ   عنِّي وقد أَلِفَ الفِرَاقَ فِرَاقُ
وَاسودَّ حظي عندهم لمَّا سَرَى   فيهِ بنارِ صَبابتي إحْرَاقُ
عُرْبٌ رأيتُ أَصحَّ مِيثاق لهم   أَلَّا يَصِحَّ لَدَيْهِمُ مِيثاقُ

ثم سراج الدين الوَرَّاق (١٢١٨–١٢٩٦م) وهو شاعرٌ مكثر، ملأ شعرُه كثيرًا من الكتب التي تعرض للنماذج الشعرية. عمل في الديوان المصري، وقد قالوا إن شعره يبلغ ثلاثين جزءًا ولم يبقَ منه الآن إلا مقتطفات جمعها الصفدي.

ومن أمثلته:

قال في شكر الله على نعمائه:

إلهي لقد جاوَزْتُ سبعين حِجَّةً   فشُكْرًا لنُعْماك التي ليس تُكْفَرُ!
وعُمِّرْتُ في الإسلام فازْدَدْتُ بَهْجَةً   ونورًا؛ لذا قالوا: السراجُ المعَمَّر
وعمَّمَ نُورُ الشَّيبِ رأْسي فسَرَّني   وما ساءَني أن السِّرَاجَ مُنَوِّر

وقال في لوم النفس على المعصية:

يا خَجْلَتِي وصحائِفِي سودٌ غَدَتْ   وصحائفُ الأبرارِ في إشراقِ
ومُوَبِّخٍ لي في القيامةِ قال لي: أَكَذَا تكونُ صحائفُ الوَرَّاق؟

وقال في الترفُّع:

أَصُونُ أَديمَ وجْهي عن أُناسٍ لقاءُ الموت عندهمُ الأديبُ
ورَبُّ الشِّعْرِ عندهمُ بَغيضٌ ولوْ وَافَى به لهمُ حَبيب

وقال في الحنين إلى الأحباب:

وَقَفْتُ بأَطْلَالِ الأَحِبَّةِ سَائِلًا وَدَمْعِيَ يَسْقِي ثَمَّ عَهْدًا وَمَعْهَدَا
وَمِنْ عَجَبٍ أَنِّي أُرَوِّي دِيَارَهُمْ وَحَظِّيَ منْهَا حِينَ أَسْأَلُها الصَّدَى

ثم ابن الوردي المولود في معرة النعمان ١٢٩٠م والمتوفى في حلب ١٣٤٩م، وقد كتب في النحو والفقه والتصوف، وقد اشتهر في الشعر بقصيدته في الحكم والمواعظ منها قوله:

اعتزلْ ذِكْرَ الأغانِي والغَزَلْ وقل الفصلَ وجانبْ من هَزَلْ
ودع الذكْرَ لأيام الصِّبا فلأيام الصِّبا نجمٌ أَفَلْ
إن أهنا عيشةٍ قضيتها ذهبتْ لذاتُها والإثمُ حَلْ
واهجر الخمرةَ إن كنت فتًى كيف يَسْعَى في جنونٍ من عَقَلْ
صدِّقِ الشرعَ ولا تركَنْ إلى رَجُلٍ يرصُدُ بالليل زُحَلْ
حارت الأفكارُ في قدرة مَن قد هدانا سبْلَنا عز وجل
كُتب الموت على الخلق فكم فَلَّ من جمع وأفنى من دول!

ثم ابن حجة الحموي (١٣٦٦–١٤٣٤م) ولد في حماة، وزار الموصل ودمشق ومصر، ورأى دمشق وهي تحترق أثناء حصار السلطان برقوق لها، ووصف ذلك في رسالةٍ بعث بها إلى «ابن مكانس». وقد اشتهر في شعره بالمدائح النبوية، وبما أنشأ في ذلك من بديعية، وقد جمع شعره الذي ألَّفه في الشام ومصر، وألَّف كتابًا في مختارات من النثر والنظم سماه «ثمرات الأوراق».

ويصح أن نقف وقفة عند شاعرٍ مشهور في ذلك العصر، وهو عبد الغني النابلسي (١٦٤١–١٧٣١م)، وهو شاعرٌ صوفي على الطريقة النقشبندية والقادرية، وقد ولد في

دمشق من أسرة من أصلٍ نابلسي وقد تعلم علوم الدين، ثم غلبت عليه النزعة الصوفية، وقد سافر إلى القسطنطينية سنة ١٦٦٤م، وعاد منها إلى البقاع ولبنان، وفي سنة ١٦٩٣م رحل إلى مصر، ثم إلى الحجاز، ثم عاد إلى الصالحية بدمشق، وقد شرح ديوان ابن الفارض، وله شعرٌ صوفيٌّ كثير سار بين الناس، وقد أعاد لنا في شعره نغمة من نغمات ابن الفارض وابن العربي تُشعر بوحدة الوجود.

وقد اشتهر في العصر العثماني من المصريين، عائشة الباعونية، اشتهرت بمدائح الرسول أيضًا، وعبد الله الشبراوي، وهو من أكابر شيوخ الأزهر، أغرم بالشعر وقال قصائد في المدائح النبوية والغزل، ومن أمثلة شعره قوله في مدح آل البيت:

آلَ طه ومَن يقل آلَ طه … مستجيرًا بجاهكم لا يردُّ
حبُّكم مذهبي وعَقْدُ يقيني … ليس لي مذهب سواه وعَقد
منكُم أستمدُّ بل كلُّ مَن في الـ … ـكَوْنِ من فيض فضلكم يستمدُّ
بيتكُم مَهْبطُ الرسالة والوحـ … ـي ومنكم نورُ النبوةِ يبدو
ولكم في العُلَا مقامٌ رفيعٌ … ما لكم فيه آلَ ياسينَ نِدُّ
يا ابنَ بنتِ الرسولِ من ذا يُضاهيـ … ـك افتخارًا وأنت للفخر عِقْدُ
يا حُسينًا هل مثلُ أُمِّك أُمٌّ … لشريفٍ أو مثلُ جدِّك جَدُّ

ويقول في بعض أسفاره متشوقًا إلى مصر:

أَعِدْ ذِكْرَ مصر، إنَّ قَلْبِيَ مُولَعٌ … بمصر، ومَنْ لِي أَنْ تَرَى مُقْلتي مِصْرا؟
وكرِّرْ عَلَى سَمْعي أحاديثَ نِيلِها، … فقد ردَّتِ الأمواجُ سائلَهُ نَهرَا
بلادٌ بها مدَّ السَّماحُ جَنَاحَه … وأَظهَرَ فيها المجدُ آيتَه الكبْرَى
رُوَيْدًا إذا حدَّثْتَني عن رُبُوعِها، … فتطويلُ أخبارِ الهَوَى لذَّةٌ أُخرى
إذا صاحَ شُحْرُورٌ على غُصْنِ بانَةٍ … تذكرتُ فيها اللَّحظَ والصَّعْدَةَ السَّمْرَا
عَسَى نحوها يَلْوِي الزمانُ مَطِيَّتِي … وأشهدُ بعد الكَسْرِ من نِيلها جَبْرا
لقد كان لي فيها مَعَاهِدُ لذَّةٍ … تَقَضَّتْ وأبقَتْ بَعْدَهَا أَنْفُسًا حَسْرَى

ومن الشاميين شمس الدين الهلالي، وحسين بن الجزري، ومنجك باشا، وأحمد بن إلياس الكردي إلخ.

وفي العراق ابن معتوق الموسوي (١٦١٤–١٦٧٦م)، وله ديوانٌ مشهور امتلأ بمديح حكام من الفرس في عهد الصفويين.

وهكذا تقرأ في دواوين الشعراء في ذلك العصر، فتراها كرقعة الشطرنج تتحد حجارتها، وتختلف أوضاعها، وللحجارة أسماء من ذوات الروح كالفرس والفيل والجندي والوزير والشاه، ولكن ينقصها الروح، وأقوالٌ مرددة هي صدًى لما قبلها، ولذلك كثر في هذا العصر التأليف في السرقات الشعرية، يقول البحتري:

فسقى الغضا والساكنيه وإن همو شبُّوه بين جوانحي وضلوعي

فيردده آخر بقوله:

إن الغضا لست أنسى أهله فهمو شبوه بين ضلوعي يوم بينِهمو

وقد ذكروا أن صلاح الدين الصفدي بالشام أغار على معاني جمال الدين بن نباتة في مصر، فلم يترك له معنًى إلا أخذه، حتى اضطر ابن نباتة أن يؤلف كتابًا يجمع فيه هذه السرقات سماه «خبز الشعير»، واستهله بقوله: ﴿رَبِّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِمَنْ دَخَلَ بَيْتِيَ مُؤْمِنًا﴾.

ومما ورد في هذا الكتاب من أمثلة السرقة قول ابن نباتة:

بروحي طيب الأنفاس أَلْمَى مليَّ الحسن حالي الوجنتين
له خالان في دينار خد تباع له القلوب بحبَّتَين

فقال الصلاح:

بروحي خده المحمرُّ أضحت عليه شامة، شرط المحبة
كأن الحسن يعشقه قديمًا فنقَّطه بدينار وحبه

فقال ابن نباتة: «لا إله إلا الله سرق الصلاح — كما يقال — من الحبَّتَين حبة.»

وتلتفت إلى الغرب وتستعرض قصة الشعر فيه، فترى الشعر كان قبل «النهضة» كشعرنا أو أقل، ثم عملت فيه عوامل الرقي كما عملت في كل مرافق الحياة، فبدأت الحياة تدب فيه وأخذ النزاع يثور بين الأدباء حول الكلاسيكية والرومانتية، وأخذ التحول من الأرستقراطية إلى الديمقراطية، ونبغ شيكسبير في إنجلترا، وأمثاله في إسبانيا وإيطاليا وفرنسا كما أسلفنا، وأخذ هؤلاء الشعراء يفتحون في الشعر أبوابًا جديدة، وآفاقًا جديدة في الموضوع وفي الأسلوب وفي الأوزان، وأخذ الشعر يرقى شيئًا فشيئًا، كما أخذ الشعر العربي في مثل ذلك العصر ينحطُّ شيئًا فشيئًا. وذلك تبعًا للبيئة الاجتماعية والسياسية. فالنهوض هناك شمل كل مرافق الحياة ومعها الفن ومنه الشعر. والحريات السياسية والاجتماعية أخذت تثمر ثمارها؛ إذ كانت في الشرق تختنق شيئًا فشيئًا من ظلم الحكام ورفاهيتهم وفقر الشعوب وبؤسها، ودعا الدعاة هناك إلى تقويم الدنيا كما تقوَّم الآخرة، وأن يستمتع بالحياة ما أمكن. وفي الشرق رأوا الاستمتاع بالحياة غير ممكن في ظل ظلم الحكام، فغرقوا في التفكير في الآخرة إلى حد التخريف، ونسوا قول الله: ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ﴾. ومما زاد الطين بلة أن عدوى الشرق مما يحدث في الغرب لم تكن؛ لأن الأبواب موصدة والحواجز بين الإقليمين في الأمور الثقافية متينة، واستمر الحال على هذا المنوال إلى دخول الفرنسيين مصر.

وقد اعتاد مؤرخو الأدب العربي أن يترفعوا عن تأريخ الأدب الشعبي وعرضه في مختارهم، مع أنه يمثل خير تمثيل ذوق الشعب ومشاعره. وقد كان في هذا العصر نوع من الشعر الشعبي يقال ويتغنى به وتوصف به الأحداث، وتحكى به المشاعر من موشحات وأزجال ودوبيت ومواويل وكان وكان.

وقد كثرت هذه الأنواع من الشعر في هذه العصر، وتحرروا فيها من التقيد باللفظ الفصيح، والنحو الصحيح، واستراحوا فيه من قيود القوافي والأوزان، وكان في الواقع أكثر قبولًا عند العامة، بل وبعض الخاصة، وأنبض بالحياة، وكان أقرب إلى نفس الملوك والأمراء أيضًا؛ لأنهم أقرب إلى العامة في ذوقهم اللغوي.

وراج الزجل في أيام بني قلاوون وأيام برقوق وشغل به الناس.

واشتهر من الزجالين في هذا العصر «خلف الغباري» وبدر الدين الفرضي وأحمد الدرويش وغيرهم.

ومن أمثلة ما قاله الغباري في مدح الملك الأشرف شعبان:

حبَّ قلبي «شعبانْ» موفقْ رشيدْ وجمالو أسْرفْ ومالو حدود
وأبوه الحسن وعمه الحسين وارث الملك من جدود الجدود
سلَّ لَحْظكْ صارم لقتل العدى وأنت منصور طول المدى والسنين
زعق السعد بين يديك «جاويش» فرح القلب بعد ما كان حزين
ونصب لك كرسي على المملكة ظهر لك نصره بفتحه المبين

وترى للشعر العامي أمثلةً كثيرة في قصة «الزير سالم» و«الزناتي خليفة» وفي بدائع الزهور لابن إياس.

وقد استعمله في الفكاهة المُرة الشيخ الشربيني في كتابه «هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف»، الذي ألَّفه في سنة ١٦٨٧م، فكتبه باللغة العامية المصرية، وجعل بطل القصيدة «أبا شادوف» نموذجًا للفلاح المصري يصف فيها شقاءه وبؤسه وجهله وقلة ذوقه، ويشير في لباقةٍ إلى أن ذلك نتيجة ظلم الحكام وقسوتهم في استخراج الأموال، وسوء معاملتهم للفلاح. فكان موضوع الكتاب على هذا الوضع منحًى جديدًا في الأدب، واتجاهًا به إلى الديمقراطية، ووصفا للفلاح وكوخه الحقير، حيث كان الأدب إنما يتجه إلى قصور الأمراء والملوك.

(٢) النثر

كان النثر الفني ينقسم إلى قسمَين: كتابةٌ ديوانية أو «رسمية» تستعمل فيما يصدر عن الحكومات أو السلاطين، وقد أنشي له ديوانٌ خاص اسمه «ديوان الإنشاء» يشرف عليه أشهر من عُرف بالأدب، وكان رئيس هذا الديوان يجمع بين السياسة والقلم، فإليه تنتهي أسرار الدولة، ويتصرف فيها عن السلطان، ومنه تصدر المكاتبات الهامة، وإليه تَرِد، وهو يشارك السلطان الرأي والمشورة، ويتولى الكتابة في أدق الأمور كالعلاقات الخارجية، والأزمات السياسية، والثورات الداخلية، وتقليد المناصب، ومكاتبات العمال والأمراء، والإنباء بالوقائع الحربية، ونحو ذلك؛ ولذلك لا يكفي في اختياره القدرة الكتابية، بل القدرة السياسية أيضًا، والثقافة الواسعة. وقد تولى هذا المنصب للمماليك في مصر فخر الدين بن لقمان، ثم محيي الدين بن عبد الظاهر، ثم ابنه فتح الدين، وعلاء الدين بن الأثير، وشهاب الدين الحلي، وابن فضل الله العمري إلخ. وقد صدر عن هذا الديوان

كتبٌ كثيرة كانت نماذج للأدب، كما أُلِّفت كتب كبيرة ليتربى عليها من يُعَدُّون لهذا المنصب.

وقد قوي هذا الديوان في عصر المماليك، ثم ضعف في عصر الأتراك العثمانيين لما تحولت الكتابة الرسمية من العربية إلى التركية.

ويتميز هذا النوع من الكتابة بالمحافظة على الألقاب الرسمية، فلا يوضع لأحدٍ لقب أعلى ولا أقل من لقبه الرسمي، وقد تواضعوا على مصطلحات في ذلك كما نتواضع نحن الآن على التفرقة بين صاحب السعادة وصاحب العزة، فقد اصطلحوا — مثلًا — على أن يكون الأشرف أرفع من الشريف، والشريف أرفع من الكريم، والكريم أرفع من العالي، والعالي أرفع من السامي، وركن الإسلام والمسلمين أرفع من عز الإسلام والمسلمين، كما جعلوا اللقب الملحق به ياء النسبة أرفع من الخالي منها، فالقاضوي أرفع من القاضي وهكذا.

وقد وضعوا للكتابة في الموضوعات المختلفة مناهج مختلفة، ففي التهنئة بالنصر يتبسط الكاتب في شكر الله، وتعظيم النصر، وذكر ما يتصف به الممدوح من عزمٍ وإقدامٍ وصبر، ووصف جيش عدوه والتهويل فيه، وبذل الجهد في التغلب عليه، والتنكيل به إلخ، وهكذا في كل لونٍ من ألوان الكتابة.

وقد عرض القلقشندي في كتابه صبح الأعشى نماذجَ كثيرة لهذا النوع من الكتابة في العصور المختلفة.

وهذا النوع يحتاج — أول ما يحتاج — إلى دقةٍ تامةٍ في التعبير، فرب كلمةٍ في غير موضعها، أو عبارةٍ غير دقيقةٍ أضاعت على الدولة فوائدَ كثيرة أو أوقعتها في مضارَّ كبيرة، كما يحتاج إلى الوضوح التام، حتى يفهم المعنى المقصود على حقيقته، فإن احتيج إلى نوعٍ من المحسنات فإظهار القوة في موضع القوة، واللين في موضع اللين، ومعرفة موضع نوع الكلام المكتوب في نفسية المكتوب إليه، حتى يؤدي الغرض المطلوب منه.

ومع هذا فقد انصرف كثير من كتاب هذا النوع عن هذه الأوصاف، ومالوا إلى السجع، والبديع، والتورية، والتضمين، والاقتباس، وما إلى ذلك كما فعلوا في الشعر، ولو أضاعوا في ذلك جوهر الموضوع. وكان الذي يحمل كبر ذلك قديمًا ابن العميد، والصاحب بن عباد في الري، ثم القاضي الفاضل، والعماد الأصفهاني في مصر، وهؤلاء وإن كان في كتابتهم شيء من الروح، فقد ضعفت أو فُقدت على تقدم الزمان، ونحن إن قسنا هذا النتاج الرسمي بمقياس زمننا استخرج منا التبسُّم.

وقد وصف القلقشندي حالة الكتابة في عصره بقوله: وإنما تقاصرت الهمم عن التوغل في صناعة الكتابة، والأخذ منها بالحظ الأوفى لاستيلاء الأعاجم على الأمر، وتوسيده لمن لا يفرق بين البليغ والأنوك؛ لعدم إلمامه بالعربية، والمعرفة بمقاصدها، حتى صار الفصيح لديهم أعجم، والبليغ في مخاطبتهم أبكم، ولم يَسَع الآخذ من هذه الصناعة بحظٍّ إلا أن ينشد:

وصناعتي عربية وكأنني ألقى بأكثر ما أقول الروما
فلمن أقول وما أقول وأين لي فأسير بل أين لي فأقيما؟

والنوع الثاني من النثر الفني ما يسمى بالرسائل الأدبية، أو الإخوانيات، وهي — عادةً — تكون مكاتبة بين أصدقاء من الكتَّاب في عتاب، أو استهداء، أو إهداء، أو مناظراتٍ أدبية، أو وصف مشاهدات، أو فكاهات، أو مقامات أو نحو ذلك، وقد يضاف إلى ذلك كتب في موضوعاتٍ تاريخية، أو أدبية، عُني فيها بالصياغة الفنية «كفاكهة الخلفاء» لابن عربشاه في حكَم على ألسنة الحيوانات، و«عجائب المقدور في أخبار تيمور» و«ريحانة الألباء» لشهاب الدين الخفاجي.

وكل الكتَّاب من هذا النوع، ساروا على نفس المنهج، الذي سار عليه كتَّاب الدواوين، من التزام السجع، والإغراق في البديع، ورعايتهم للشكل اللفظي أكثر من المعنى والموضوع، وتفاخرهم بما يأتون به من حلية البديع، فإذا تم له تركيب حلَّاه بحلًى شتى من التورية والتضمين والاقتباس والجناس؛ فخر كل الفخر، ولو كان المعنى سخيفًا، بل قد يدير المعنى ليتفق والبديع، ولم يستطيعوا أن يدركوا أن المعنى الجميل أو الشعور الجميل في اللفظ السهل، الجاري مع الطبع، أجمل بكثيرٍ من معنًى تافه، محلًّى بكل أنواع البديع أو مشاعر متصنعة جُمِّلت بكل أنواع الزينة، وقد أدرك هذا المعنى في دقة تدعو إلى الإعجاب كاتب انغمس في هذا الوسط، ولكنه تحرر منه، وهو ابن خلدون إذ قال:

«وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور، من كثرة الأسجاع، والتزام التقفية، وتقديم النسيب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه، ولم يفترقا إلا في الوزن. واستمر المتأخرون من الكتَّاب على هذه الطريقة، واستعملوها في المخاطبات السلطانية، وقصَروا الاستعمال في المنثور كله على هذا الفن الذي ارتضوه، وخلطوا الأساليب فيه، وهجروا المرسل، وخصوصًا أهل المشرق

… وما حملَ عليه أهل العصر إلا استيلاء العجمة على ألسنتهم، وقصورهم لذلك عن إعطاء الكلام حقه من مطابقته لمقتضى الحال، فعجزوا عن الكلام المرسل لبُعد أمده في البلاغة، وانفساح خطوه، وولعوا بهذا السجع يلفقون به ما نقصهم من تطبيق الكلام على المقصود، ومطابقة الحال فيه، ويجبرونه بذلك القدر من التزيين بالأسجاع والألقاب البديعية، ويغفلون عما سوى ذلك. وأكثر من أخذ بهذا الفن وبالغ فيه في سائر أنحاء القول كُتاب المشرق، وشعراؤه لهذا العهد، حتى إنهم ليُخلُّون بالإعراب في الكلمات والتصريف إذا دخلت لهم في تجنيس أو مطابقة لا يجتمعان معها، فيرجحون ذلك الصنف من التجنيس، ويَدَعون الإعراب، ويفسدون بنية الكلمة عساها تصادف ذلك التجنيس.»

فعند ابن خلدون أن الكلام المرسل المطابق لمقتضى الحال خير من المسجوع، وأن السجع والبديع دليل فقر المعنى، وأن الإفراط في التحلي بهما دليل الانحطاط، ومصداق ذلك ابن خلدون نفسه، فلما غزرت معانيه تحرَّر قلمه، ولما رقي أسلوبه تحلَّى ببساطة الجمال.

فمن أشهر البارزين من أوائل الكتاب في هذا العصر القلقشندي المصري، عمل بديوان الإنشاء بمصر، وله إلى كتاباته الرسمية كتابات من النوع الثاني في التهاني، أو وصف انتصار أو مقامة أو نحو ذلك.

وكتابته من أمثل ما عرف لأهل زمانه في أداء الغرض، وقلة التكلف، وعدم الإلحاح في البديع.

وهو من أصلٍ عربي، ينتسب إلى قومٍ من بني فزارة، نزلوا مصر في مديرية القليوبية، ومنها بلدة قلقشندة التي ينسب إليها، ولعل لأصله العربي هذا دخلًا في صحة أسلوبه إلى حدٍّ ما.

ومن إنشائه المشهور رسالة سماها «حلية الفضل وزينة الكرم، في المفاخرة بين السيف والقلم» مثالها:

قال القلم للسيف: «فررتَ من الشريعة وعدلها، وعولت على الطبيعة وجهلها، فافتخرت بحيفك وعدوانك، واعتمدت في الفضل على تعديك وطغيانك، فملت إلى الظلم الذي هو إليك أقرب، وغلب عليك طبعك في الجور والطبع أغلب، فلا فتنة إلا وأنت أساسها، ولا غارة إلا وأنت رأسها، ولا شر إلا وأنت فاتح بابه، ولا حرب إلا وأنت واصل

أسبابه، تؤكد مواقع الجفاء، وتكدر أوقات الصفاء، وتؤثر القساوة، وتوتر العداوة، أما أنا فالحق مذهبي والصدق مركبي، والعدل شيمتي، وحلية الفضل زينتي، إن حكمتُ أقسطتُ، وإن استُحفظتُ حفظتُ وما فرطتُ، لا أفشي سرًّا يريد صاحبه كتمه، ولا أكتم علمًا يبتغي متعلمه علمه … أدير في القرطاس كاسات خمري، فأزري بالمزامير وأهزأ بالمزاهر، وأنفث فيه سحر بياني، فألعب بالألباب وأستجلب الخواطر، وأنفذ جيوش سطوري على بُعد فأهزم العساكر:

فلكم يفل الجيش، وهو عرمرم والبيض ما سلت من الأغماد

فقال السيف: أطلت الغيبة، وجلت بالخيبة، وسكتَّ ألفًا، ونطقت خلفًا.

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

إن نجادي لحلية للعواتق، ومصاحبتي آمنة من البواتق، ما تقلَّدني عاتق إلا بات عزيزًا، ولا توسدني ساعد إلا كنتُ له حرزًا حريزًا، أمري المطاع، وقولي المستمع، ورأيي المصوَّب، وحكمي المتَّبع، لم أزل للنصر مفتاحًا، وللظلام مصباحًا، وللعز قائدًا، وللعداة ذائدًا، فأنى لك بمساجلتي ومقاومتي في الفخر ومنافرتي، مع عري جسمك، ونحافة بدنك، وإسراع تلفك، وقصر زمنك، وبخس أثمانك على بعد وطنك، وما أنت عليه من جري دمعك، وضيق ذرعك، وتفرق جمعك، وقصر باعك، وقلة اتباعك.

ويستمر الجدل بينهما في نحو عشر صفحات، وأخيرًا يميل القلم إلى الصلح، فيحتكمان إلى الأمير أبي يزيد الدوادار للسلطان برقوق فيعقد الصلح بينهما.»[٢]

وفي الشام — مثلًا — كان بدر الدين الحلبي، وقد ألَّف كتابه «نسيم الصبا»، الذي كان يعد في زمنه قطعةً فنيةً رائعة، وهو فصول نحو الثلاثين، في وصف الطبيعة، والأخلاق والأدب ونحو ذلك، ملأ كل فصل منه بكل ما استطاع من أنواع الزينة. يقول — مثلًا — في وصف الكُتَّاب: «الكتَّاب عماد الملك وأركانه، وعيونه المبصرة وأعوانه، وبهاء الدولة ونظامها، ورءوس الرياسة وقوامها، ملابسهم فاخرة، ومحاسنهم باهرة، وشمائلهم

[٢] الرسالة بأكملها في صبح الأعشى، جزء ١٤.

لطيفة، ونفوسهم شريفة، مدار الحل والعقد عليهم، ومرجع التصرف والتدبير إليهم، بهم تحلى العواطل، وتبتسم ثغور المعاقل، مجالسهم بالفضائل معمورة، وبندائهم أندية القصاد مغمورة، يهدون إلى الأسماع أنواع البديع، وينزهون الأحداق في حدائق التوشيح والتوشيع، هم أهل البراعة واللسن، وشيمتهم لف القبيح ونشر الحسن، يميلون إلى القول بموجب المدح، ولا يميلون من مراجعة الراغبين في المنح، دأبهم استخدام الناس بالمعروف، وعدم التورية عن العاني والملهوف، يجلون الكبير، ويبجلون الصغير، ولا يخلون بمراعاة النظير، لهم إلى الخير رجوع والتفات، وبالجملة فقد حازوا جميع جميل الصفات.

بأيديهم أقلام، تختلس بلطفها الأحلام، صافية الجواهر، زاهية الأزاهر، لينة الأعطاف، ناعمة الأطراف، تبكي وهي مبتسمة، وتسكت وهي بما يطرب السمع متكلمة، قد اعتدلت قدودها، وأشرقت في سماء البراعة سعودها، … نشأت على شطوط الأنهار، وتعلمت اللحن من أعراب الأطيار، الشجاعة كامنة في مهجتها، والفصاحة جارية على لهجتها، تبهر بالنضارة نواظر البهار، وتطرز بالليل أردية النهار، إن قالت لم تترك مقالًا لقائل، وإن صالت رجعت السيوف مستترة بأذيال الخمائل …» إلى أن يقول:

«فاجتهد أعزك الله في طلابها، واحرص على الدخول في زمرة أربابها، وتمسك بأذيال بنيها، تجد جوادًا أو نبيلًا أو نبيها، حسبهم شرفًا أن الله تعالى نوه بذكرهم في العالمين، ووصف الكتبة بالحفظ والكرم فقال: ﴿وَإِنَّ عَلَيْكُمْ لَحَافِظِينَ ۞ كِرَامًا كَاتِبِينَ﴾».

وفي هذا الفصل صورة دقيقة لوصف الكاتب في هذا العصر في مظاهره وأغراضه ونفسيته وفنه.

ويقول في وصف سفينة:

يا لها سفينة، على الأموال أمينة، ذات دُسُر وألواح، تجري مع الرياح، وتطير بغير جنَاح، وتعتاض عن الحادي بالملَّاح، تخوض وتلعب، وترِدُ ولا تشرَب. لها قِلاع كالقِلاع، وشِراع يحجُب الشُّعاع، وسكينة وسُكَّان، ومكانة وإمكان، وجُؤْجُؤٌ وفَقار، وأضلاع محكمة بالقار، وجسمٌ عارٍ عن الفؤاد، وهو في عين الماء بمنزلة السواد. بعيد ما بين السَّحْر والنحر، من أحسنِ الجواري المنشَئات في البحر، معقودٌ بنواصيها الخير كالخيل، لا تَمَلُّ من سير النهار ولا من سُرَى الليل.

ما رأى الناس من قصورٍ على الما ء سواها تَسير سيْرَ القِداح

كأنها وَعِلٌ ينحط من شاهق، أو عِرْباض سابق يحثُّه سائق، أو عقرب شائلة، أو عُقاب صائلة، أو غراب أَعْصَم، أو تمساح أو أرقم، أو ظَليم نفر في الظلام، أو جواد فرَّ مستنكفًا من صحبة الأنام. حاكمها عادل في حكمه، عارف بنقض أمرها وبَرْمه، يهتدي بالنجوم، ويبتدئ باسم الحيُّ القيُّوم، يبرزُ من نَواتِيِّها في جنود، ويشمل إحسانُهم أهلَها أيقاظًا وهم رقد، يتأنقون فيما يعملون، ويفعلون ما يؤمرون.

يُكثرون الصِّياح حتى كأنَّ السـ ـفْنَ تجري من خوْفِ ذاك الصِّياح

وفي آخر أيام العرب بالأندلس ظهر خاتمة الكتَّاب «لسان الدين بن الخطيب»، الذي ترجم له المقري في كتابه «نفح الطيب» في نحو جزأين. وقد نشأ من بيت وزارة، وكان هو نفسه وزيرًا لبني الأحمر في غرناطة، وانغمس في الأحداث السياسية، وسفر إلى الملوك، واكتوى بنار الفتن المشتعلة في أيامه، وقد وصف في بعض كتبه ما يعاني رجال السياسة والوزارة في عصره من عناءٍ من «توقع المكروه صباحًا ومساءً، وارتقاب الحوالة التي تديل من النعيم البأساء، ولزوم المنافسة التي تعادي الأشراف والرؤساء، وترتب العتب، على التقصير في الكتْب، وضغينة جار الجنب، وولوع الصديق بإحصاء الذنب، ونسبة وقائع الدولة إليك وأنت بريٌّ، وتطويقك الموبقات وأنت منها عريٌّ، وقطع الزمان بين سلطان يُعْبَد، وسهام للغيوب تكبد، وعجاجة شر تلبد، وأقبوحة تخلد وتؤبد، ووزير يصانع ويدارَى، وذي حجةٍ صحيحة يجادَل في مرضاة السلطان ويمارَى … وسوق للإنصاف والشفقة كاسد، وحال فاسد، ووفود تتزاحم بسدَّتك، مكلفة لك غير ما في طوقك، فإن لم يقع الإسعاف قلبت عليك السماء من فوقك، وجلساء ببابك، لا يقطعون زمان رجوعك وإيابك، إلا بقبيح اغتيابك.

وما الفائدة في فُرُش تحتها جمر الغضا، ومال من ورائه سوء القضا، وجاه يحلق عليه سيف منتضى …»

إلى أن يقول في أعباء الوزير ومتاعبه: «أما ليله ففكر أو نوم، وعتب بجرائر الضرائر ولوم، وأما يومه فتدبير، وقبيل ودبير، وأمور يعيا بها ثبير، وبلاء مبير، ولغط لا يدخل فيه حكم كبير، وأنا بمثل ذلك خبير.»

ثم تحقق ما وصف، فدست له الدسائس، فترك الوزارة وذهب إلى فاس سنة ١٣٧١م، فاستقبل فيها استقبالًا حسنًا.

ثم لما عاد السلطان الذي يولي ابن الخطيب عطفه أعاد ابن الخطيب إلى غرناطة، وما زالت تحاك حوله المؤامرات، حتى اتهموه أخيرًا بالتهمة التي تثير العامة، ويتخلصون بها — دائمًا — ممن يضايقهم وهي الزندقة، فقد كان ابن الخطيب ألف كتابًا اسمه «روضة التعريف بالحب الشريف»، وهو كتاب في التصوف، نحا فيه منحى القول بوحدة الوجود، فنسبوا إليه القول بالحلول، وأُحضر إلى مجلس الشورى، ووبِّخ وسجن، وأفتى المُفتون بقتله، ودسوا إليه من قتلوه خنقًا سنة ١٣٧٤م.

وقد كان واسع الثقافة، ملمًّا بعلوم أهل زمانه، فقد أخذ الطب والمنطق والفلسفة عن ابن زهر، والعلوم اللسانية عن ابن مرزوق، كما كان واسع الاطلاع على التاريخ، وخاصة تاريخ الأندلس ورجالها، وألف فيه كتاب «الإحاطة في تاريخ غرناطة».

وأسلوبه الأدبي من أرقى ما وصل إليه أسلوب زمانه، يلتزم طريقتهم في السجع والبديع، ولكن يخفف ثقله غزارة معانيه التي تأتيه من سعة اطلاعه، إلى نبله وخفة روحه. وقد عرف في أسلوبه بالإطناب، وطول النفَس، وإن لم يبلغ حد الإملال. وقد كان له آثارٌ أدبية في نواحي الأدب المختلفة من مخاطبات الملوك، ومقامات وإخوانيات وغير ذلك، ومن أمثلة أسلوبه قوله لمعلم كتَّاب عاد إلى حرفة التعليم بعد أن هجرها:

«تعرفت ما كان من مراجعة سيدي لحرفة التكتيب والتعليم، والحنين إلى العهد القديم، فسررتُ باستقامة حاله، وفضل ماله، حبذا والله عيش التأديب، فلا بالضنك ولا بالجديب، معاهدة الإحسان، ومشاهدة الصور الحسان، يمينًا إن المعلمين، لسادة المسلمين، وإني لأنظر منهم — كلما خطرت على المكاتب — أمراء فوق المراتب، من كل مسيطر الدِّرَّة، متقطب الأسرة، متنمر للوارد تنمُّر الهرة، يغدو إلى مكتبه، كالأمير في موكبه، حتى إذا استقلَّ في فرشه، واستوى على عرشه، أظهر للخلق احتقارًا، وأزرى بالجبال وقارًا، ورُفعت إليه الخصوم، ووقف بين يديه الظالم والمظلوم، فتقول كسرى في إيوانه، والرشيد في أوانه، أو الحجاج بين أعوانه، فأي عيش كهذا العيش، وكيف حال أمير هذا الجيش، طاعةٌ معروفة، ووجوه إليه مصروفة، فإن أشار بالإنصات، لتحقق القصات، فكأنما طمس على الأفواه، ولأم بين الشفاه، وإن أمر بالإفصاح، وتلاوة الألواح، علا الضجيج والعجيج، وحفَّ به كما حف بالبيت الحجيج، وكم بين ذلك من رشوة تُدس، وغمزة لا تُحس، ووعد يستنجز، وحاجة تستعجل وتحفز؟ هنأ الله سيدي ما خوله، وأنساه بطيب أخراه أوله.»

هذا نموذج من خير من أخرجه هذا العصر من الكتَّاب.

وفي العصر العثماني ربما كان أمثل الكتَّاب شهاب الدين الخفاجي، وهو مصري ولد بسرياقوس من مديرية القليوبية، ودرس بالأزهر، وقد جمع بين الفقه والأدب واللغة وأفادته حياته فاطلع على كثيرٍ من شئون الدنيا وتجارب الحياة، فقد رحل إلى مكة مع أبيه، ثم سافر إلى القسطنطينية وشغف هناك بتعلم الرياضة، ثم عُيِّن وهو في الأستانة قاضيًا للروملي ثم سالونيكا، ثم أرسل إلى مصر «قاضي عسكر»، ثم عاد إلى القسطنطينية، ثم عاد إلى مصر قاضيًا، وهنا وجه همته إلى التأليف في الأدب واللغة.

ومن خير ما ألَّفه «شفاء الغليل بما في كلام العرب من الدخيل» أتى فيه بمقدمةٍ حسنة عن التعريب، ثم أورد الكلمات المعرَّبة مرتبة على حروف المعجم.

وفي موضوعنا الأدبي خلف لنا «خبايا الزوايا» في ترجمة أدباء عصره، وقسمه إلى خمسة أقسام: أدباء سوريا والحجاز ومصر والمغرب والروم (القسطنطينية)، وقد أعاد هذا الكتاب في كتابه ريحانة الألبا ونزهة الحياة الدنيا.

وأسلوبه مسجوع متكلف للبديع كقوله في ترجمة ابن منجك:

> الأميرُ محمدً بن مَنْجَك الجَرْكَسِيُّ أصلًا ومَحْتِدُا، الشاميُّ منشأً ومولدًا، أديبٌ أريبٌ، ونجيبٌ وابن نجيب، أورق عودُه بالشام وأثمر، فإذا عُدَّت السجايا عَرَضًا فسجاياه جَوْهر، نشأ بها والدهرُ أبيضُ أقمرُ، ونادم العيشَ والعيشُ أخضر، وللبِقاع تأثيرٌ في الطباع، والعِرْق — كما قيل — لمغرِسه نزَّاع، ومَنْ كان جارَ الرياض، لبِس طبعُه بُرْدَ نسيمها الفَضْفَاض، كما لِبس النهر الجاري، دِرْعَ النسيم الساري.
>
> وقد نَسَجَتْ كفُّ النسيم مُفاضةً عليه وما غيرُ الحَباب لها حَلَقْ
>
> وقد صحبني بجِلِّقَ ونسيمُه سَجْسَج، وخيوطُ شبيبته بيد الكهولة لم تُنْسَج، ولازَمني إذ رأى انعطافي عليه، وشِبْهُ الشيء منجذبٌ إليه.

وله شرح درة الغواص للحريري ونقدها. قال في أوله: «دعاني الانتصار للسلف، إلى تمييز الدر من الصدف، فضممت إليها دررًا تصيرها عقدًا، ونشرت عليها من جلستان الآداب نورًا وورِدا، مما تتقرطق به الآذان، وتتوشح ببرده معاطف الزمان.» إلخ، وقد مات في مصر سنة ١٦٥٩م.

ثم توالى الضعف في الكتابة، حتى أصبحت لا لفظًا ولا معنى، وحتى أنواع البديع ثقلت وسمجت كقول عبد الوهاب الحلبي إلى الشهاب الخفاجي: «لقد طفحت أفئدة العلماء بشرًا، وارتاحت أسرار الكاتبين سرًّا وجهرا، وأفعمت من المسرة صدور الصدور، وطارت الفضائل بأجنحة السرور، بين قدوم من اخضرت رياض التحقيق بإقدامه، وغرقت بحار التدقيق من سحائب أقلامه.» وسبب ضعف النثر ما قُلناه في سبب ضعف الشعر.

وأكبر مصيبة أصيب بها أدباء العربية — شعراء وكتَّابًا — أنهم شدوا أعينهم إلى قصور الخلفاء والأمراء، وربطوا مشاعرهم بها، ولم ينظروا إلى غيرها إلا تبعًا، ولم يشعروا بأنفسهم، ولا لأنفسهم إلا قليلًا، فكان لهذا نتائجُ سيئة من وجوهٍ شتى:

(١) أن الأدب — أكثر ما كان — أصبح أرستقراطيًّا في أغراضه من مديحٍ واستعطاف واستمناح واعتذار ونحو ذلك، وفي ألفاظه، إذ كان تحفة كالتحف التي تهدى أو تباع للملوك. أما أن تهيج مشاعر الشاعر أو الناثر فيفرج عن نفسه بالفن فقليلٌ نادر.

(٢) أن كثيرًا من الشعراء والكتاب أصيبوا بهذه الرابطة إصاباتٍ قاتلة من غضب السلطان أو النزاع السياسي بين الأمراء، وتغلُّب أحدهم على الآخر، فينكل بأتباعه، وكانت تلك سُنةً قديمة من عهد خلفاء بني أمية إلى مثل ما رأينا في لسان الدين بن الخطيب، ولو شعروا أو كتبوا لمشاعرهم ومشاعر الناس لأجادوا وسعدوا وحفظوا أرواحهم.

(٣) لما ربطوا أنفسهم بالقصور ربطوا فنهم بها، فالأمراء يعطون فيجود الفن، ويمنعون فيضعف الفن، والأمراء يجيدون العربية فيرقى الأدب، ويجهلون العربية فيضعف الأدب. والعثمانيون يحولون الدواوين إلى اللغة التركية فينهار الأدب، ولو كان الأدب مستقلًا لاستقام سيره، ولو اختلت القصور.

(٤) كان لهذه الظاهرة أثرٌ سيئ في حياة الشعوب الشرقية نفسها، فلو اتجه الشعراء والكتاب إلى الشعوب لوضعوا بذور الثورة على الملوك والأمراء إذا ظلموا الرعية، ولأشعروا الشعب بآلامه، ورسموا له آماله، واستحثوه على بلوغ غايته — كما حدث من رجال الأدب في الغرب — فكان عملهم مبعث نهضتهم. أما في الشرق فلم يتجه الأدب شعرًا ونثرًا إلى الإصلاح الاجتماعي، ولم يغنِّ الفنان لنفسه ولقومه، فكانت النتيجة ما نرى.

لقد كان الأدب الغربي في عصور الإقطاع على هذا المنوال، فكان الشعراء والأدباء يستمدون شعرهم وأدبهم من الأمراء؛ لأن الشعب لم يكن يطعِم ولم يكن يغذى فنًّا، إنما يفعل ذلك سادة الإقطاعات، وكان لكل شاعر أو أديب راعٍ من هؤلاء السادة،

وكان الأديب يستمد وحيه وموضوعاته من حياة الأمراء في لغتهم وأسلوبهم وملابسهم وسلوكهم، وكانت الروايات التي تمثل إنما يقصد بها — أولًا — إلى تسلية هؤلاء السادة باختيار الموضوعات التي تلذهم، والمناظر التي تغذي كبرياءهم، ولكن «النهضة» حوَّلت هذا التيار، وجعلت الأدباء يتحولون إلى الطبقة الوسطى من الشعوب، وغيرت الموضوعات من قصور الأمراء إلى كوخ الفقراء، وصورت حياة الطبقات الفقيرة كما كانت من قبل تصور حياة الطبقات الرفيعة، وأمكن بانتشار المطابع أن يقوم ناشر الكتاب مقام الأمير في إمداد الأديب بالمال، وأن يقوم رضا القراء من الشعب مقام رضا القصور. وقراء الشعب إنما يرضيهم أن يجدوا فيما يقرءون ما يصور نفوسهم وآمالهم وآلامهم.

أما في الشرق فلم يحدث هذا التحول؛ لأن الحالة الاقتصادية لم تمكن الطبقات الوسطى والدنيا من اليسر المالي، ولم تكن المطابع وانتشار القراءة والكتابة حتى يغنِّي الأدباء لهم، فبقي الأدب العربي في أوضاعه القديمة لم يسعفه ما طرأ على الغرب.

وظلت موضوعاته كما هي في القديم، فإن أنت نظرت إلى كتاب في المختارات من أدب هذا العصر رأيت ما يأتي: قال «صفي الدين الحلي» يمدح الملك الناصر محمد بن قلاوون، وقال يهنئ المؤيد بالقدوم من الصعيد، وقال ابن نباتة يمدح السلطان الأفضل ويعزيه في والده، وقال في الناصر حسن. فإن خرجوا عن هذا رأيت ابن الوردي يقول في الحكم، والشاب الظريف في الغزل، وسراج الدين الوراق في شكر الله على نعمائه، وفي لوم النفس على المعصية، ومحيي الدين الحموي يصف روضًا أو نهرًا … أما الدنيا وشئونها والناس وحياتهم ومطالبهم فلا نجد فيها شيئًا.

وزاد الأمر سوءًا أن العثمانيين لما فتحوا مصر والشام وغيرها أرادوا أن يجمِّلوا القسطنطينية بخير ما في هذه البلاد، فأخذوا من خزائن المدارس بمصر والشام أكثر الكتب القيمة التي فيها، فحرموا البلاد أغلى كنوزها، ونقلوا كثيرًا من الأدباء والعلماء والمهندسين والوراقين وأرباب الصناعات إلى بلادهم، وقد قدرهم ابن إياس بنحو ألف وثمانمائة، وغرقت بعض السفن التي تحملهم، وكان هؤلاء الذين أُخذوا خير من في مصر علمًا وأدبًا وفنًّا، فتركوا البلاد في ظلام.

وكما كان الشعراء والأدباء ينشئون كان بجانبهم من يجمع المختارات من أدبهم وأدب من قبلهم، فألف جمال الدين الوطواط (١٢٣٥–١٣١٨م) كتابه «غرر الخصائص الواضحة» و«مباهج الفكر».

وألَّف شهاب الدين الأبشيهي المولود نحو سنة ١٣٨٨–١٤٤٦م كتابه «المستطرف في كل فن مستظرف» جمع فيه شعرًا وقصصًا وأمثالًا.

وألف شمس الدين النواجي المتوفى سنة ١٤٥٥م «حلبة الكميت» جمع فيه كثيرًا مما قيل في الخمر.

وألف داود الأنطاكي الطبيب المشهور صاحب التذكرة كتابًا في الحب، وما قيل فيه سماه «تزيين الأسواق»، وقد توفي سنة ١٥٩٩م.

وألَّف عبد القادر البغدادي المتوفى سنة ١٦٨٢م كتابه الكبير «خزانة الأدب» ترجم فيه لكثيرٍ من الأدباء والشعراء من الجاهليين ومن بعدهم، وجمع فيه معلوماتٍ قيمة، وهو في الأصل شرح لشواهد «الكافية» في النحو بنى عليه هذه التراجم.

(٣) القصص

أما الأدباء الكلاسيكيون فأغلب نتاجهم القصصي كان إنشاء مقامات يقلِّدون فيها مقامات الحريري، حتى كاد كل أديب يقيم البرهان على أدبه بإنشاء مقامة أو مقامات.

فعمل شمس الدين بن الصيقل الجزري المتوفى سنة ٧٠١هـ خمسين مقامةً نسبها إلى ابن نصر المصري، وروايتها إلى القاسم بن جريال الدمشقي.

وعمل محمد بن إبراهيم الدمشقي (٧٢٧هـ) خمسين مقامةً فلسفيةً، وشهاب الدين الخفاجي بعض مقامات في كتابه «ريحانة الألبا» وهكذا إلى الشيخ ناصيف اليازجي.

وكلها إذا وزنت بميزان القصة كانت خفيفة الوزن لضيق خيالها وقصر نفَسَها، وضعف عاطفتها، وقلَّة حبكتها، ورخاوة عقدتها.

وأما القصص الشعبية فكانت أوفر حياةً، وأوسع خيالًا، وأدخل في باب القصص. وعلى رأس هذه القصص «ألف ليلة وليلة»، وهو كتاب لم يعره أدباء العربية التفاتًا إلا بعد أن ذاع في أوروبا وترجموه إلى لغاتٍ كثيرة، وقدروه تقديرًا كبيرًا. والسبب في انصراف الأدباء العلماء من أهل العربية عنه هو أنه شعبي في أسلوبه وموضوعه.

وإنما ذكرناه هنا؛ لأنه لم يستكمل شكله الذي بين أيدينا إلا في عهد المماليك، فقد ذكر المسعودي أن أصله فارسي، واسمه «هزار أفسانا»، ومعناه ألف ليلة، وترجم من الفهلوية إلى العربية، ويدل على فارسيته أسماؤه الفارسية في هذا القسم من مثل «شيرازاد» ومعناه: النبيلة بالحسب، وقد غيرت إلى شهر زاد، ودنيا زاد، ومعناه: النبيلة بالنسب، وقد حرفت إلى دينار زاد. وقد زادت فيه الأمم العربية المختلفة على توالي

العصور إلى آخر عصر المماليك. وقد اجتهد المستشرقون في تحليل قصصه وردِّ كل مجموعة منها إلى الأمة التي صدرت عنها وتحديد تاريخها، فهناك قصصٌ بغدادية تمثل حياة بغداد في عصر الرشيد ووزيره جعفر البرمكي، وهناك قصصٌ مصرية تمثل حياة مصر «كأحمد الدنف ودليلة».

وهناك قصص من أصلٍ يهودي أدخلها فيها يهود تعربوا كقصة كريم الدين، وقصص من عصرٍ قديم، حيث أزهرت التجارة في الخليج الفارسي والمحيط الهندي كقصة السندباد البحري، وبعضها تدل حوادثها على قرب عهدها كقصة معروف وزوجته فاطمة، فإن حوادثها تدل على أنها أُلِّفت في القرن السادس عشر، وكقصة أبي قير وأبي صير، فإنها من أحدث ما كُتب.

وأسلوبها قريب التناول يفهمه العامة والخاصة، سواء في ذلك شعرها ونثرها، وبعض القصص تظهر فيها خصائص اللغة العامية السورية، والبعض المصرية، وكلها تصور الحياة الشرقية في دينها ودنياها، ونظرتها إلى النساء، وأوهامها وخرافاتها، وإيمانها بالقدر، ومباهجها وأحزانها وحياة قصورها، وعلاقة حكامها بشعوبها إلخ. وقد انعكست فيها كل هذه الصور من غير شعور مؤلفيها.

وهي من الناحية الفنية تفوق المقامات بسعة خيالها، وتنوع ألوانها وتصوير الحياة في مختلف أشكالها، وحسن حبكتها، ومن أجل هذا لم ينل كتابٌ شرقي في الغرب ما لقيه كتاب «ألف ليلة».

وقصة عنترة بن شداد المعروفة بسيرة عنتر، والمنسوبة إلى الأصمعي العالم اللغوي المشهور في عصر الرشيد، ولا شك أنها نسبةٌ مختلقة، وهي مؤلفة — كما يرى بعض المستشرقين — أيام الحروب الصليبية، وقد عدَّها بعضهم «إلياذة العرب»، وقيمتها في أنها تمثل حياة البدو، من كرمٍ، وانتقامٍ، ونجدة، وحب، وتذوق للشعر، مزجت فيها حياة البدو في الجاهلية بحياتهم بعد الإسلام، وحيك حولها كلها قَصصٌ لطيف بطلها عنترة بن شداد العبسي صاحب إحدى المعلقات.

وقد ترجمت أجزاء منها إلى الإنجليزية والفرنسية.

ومن أشهر القصص قصة بني هلال، وهي في الحقيقة سلسلة من القصص تصور أحداث بني هلال ممزوجةً بالخيال الواسع، منها قصة جابر وجبير تمثل بني هلال في القرون الأربعة الأولى للإسلام، وقصة الخضراء — أم أبي زيد الهلالي — وقصة الشماء وزهر البان، وقصة أبي زيد إلخ، وكلها تستمد حوادثها مما كان من غزواتٍ وحروبٍ

من قبيلة بني هلال بين الغرب وحدود مصر في القرن الحادي عشر الميلادي، وغير ذلك من القصص كثير كقصة سيف اليزن، وهي تدور حول شخصيةٍ عجيبة، تفتح العالم وتحارب الجن، وتُخضع أهل الكفر للإسلام، وكقصة ذات الهمة والظاهر بيبرس إلخ.

وكلها قصص من الأدب الشعبي كانت تسلِّي الشعب، وتغذي خياله وعواطفه، يقرؤها من يعرف القراءة، ويستمع لها الناس في المجتمعات من قارئين يحترفون قراءتها.

وهي — وإن فضلت المقامات من ناحية فنها — فلا تعدُّ راقيةً أمام الذوق الفني المهذب.

وربما كان من أهم أسباب ضعف القصص في الشرق ورقيه في الغرب في هذا العصر حركة التمثيل في المسارح، فقد رقيت في الغرب تقليدًا للمسرح اليوناني وترقيةً له مع الزمان. وقد أبى الشرق أن يستعير الأدب اليوناني منذ العصر العباسي، فاستعار العلوم، ولكن لم يستعر الآداب، ولو استعارها لاقتبس منها المسرح، ولكنه لم يفعل واقتبسه الغرب، وسار به مع الزمان، فكان مبعثًا للقصص الراقي، وما كان يكون شيكسبير وأمثاله لولا المسرح.

وقد نشأ في الشرق مسرح هو «خيال الظل» اشتهر فيه وفي عمل الروايات له ابن دانيال، ولكنه لم يتم، ولم يرتقِ مع الزمان، وظل بدائيًّا طول حياته، حتى انقضى أجله.

وقد نلاحظ — أيضًا — الانفصال الشديد بين أدب الخاصة وأدب العامة مع أن هذا الانفصال يقضى عليه في الأدب الغربي، فكان للخاصة في الشرق مقاماتها وشعرها وإعرابها، وكان للعامة زجلها وقصصها، وليس يمكن أن تعيش طائفة من غير أدب، فالشعب لا بد أن يغذي مشاعره بأغانيه وزجله وأمثاله وأحاديثه (حواديته)، فنبغ منهم أدباء يقومون بهذه الأغراض، عندهم ملكة الأدب وإن لم يثقفوا ثقافةً واسعةً عميقة، وكان من حسن الحظ أن لم يثقفوا؛ لأنهم لو فعلوا لقالوا في أدب الخاصة، والخاصة يترفَّعون عن أن يقولوا للشعب، وإنما يتجهون إلى الأمراء وأمثالهم. ولا تزال الحواجز بين الأدبين قوية إلى اليوم، فكل من يكتبون في الأدب إنما يكتبون لمن يقرءون العربية الفصحى، وهم المتعلمون، وهم الأقلون. والسواد الأعظم من الأميين يعيش على الأغاني البلدية والأمثلة الشعبية والحواديت العامية، ولم تحل مشكلة التقريب بين طبقتي الشعب في لغتها وأدبها إلى اليوم.

(٤) التصوف والفلسفة

وقد فشا في هذا العصر التصوف، سواء بين الخاصة والعامة؛ ذلك لأن الناس فقدوا الدنيا فانصرفوا إلى الأخرى، ويئسوا من العدالة الاجتماعية في الأرض فأمَّلوها في السماء، ولم يجرءوا أن يثوروا في وجه الحكام يطالبونهم بتحقيق العدل فقنعوا بالسلامة في ظل الأمل، وضعفت عقولهم عن تمييز الحق من الباطل، فملئوا التصوف بالخرافات والأوهام، ولم تتجرَّد طبيعتهم من حب اللهو فأدخلوه في التصوف، فكان فيه الغناء والموسيقى والرقص وألعاب البهلوان، وهرع الناس إلى المتصوفة يستمنحونهم البركة، ويستقضون منهم حوائجهم، ويقرعون بهم أبواب السماء، وامتلأَت البلاد بأرباب الطرق، ومشايخ الصوفية والأولياء ومدعي الولاية، وعلى الجملة فكان في الحياة الصوفية على سعتها وانتشارها حقٌّ قليل وباطلٌ كثير.

وكان لهذا كله صدًى في الأدب، فكان عبد الغني النابلسي شاعر المتصوفة، وأشعاره الكثيرة تعيد علينا نغمات ابن الفارض وابن العربي.

وكان عبد الوهاب الشعراني زعيم المتصوفة المؤلفين في هذا العصر، مصريٌّ قاهري ولد في أوائل القرن السادس عشر الميلادي، ومصر ولايةٌ عثمانية، وقد شاهد في هذا العصر ظلم الحكام للفلاحين، وكثرة الضرائب عليهم، وسوء تحصيل المال منهم، كما شاهد سوء حال الصناع والتجار، فحبب ذلك إليه التصوف، وعاش في كنفه ينعم بمشاهدة الملائكة والأنبياء والتحدث إليهم، وتلقي أوامرهم ونواهيهم، وقصَّ علينا في كتابه «لطائف المنن» كثيرًا مما نعم به في مشاهداته الروحانية، وألَّف كتبًا كثيرة في التصوف شاعت في الناس وتأثروا بها، وربما كان من خيرها «طبقات الصوفية»، يترجم فيها للمتصوفين، ويحكي لكل صوفي بعض حكمه وأقواله وأحداثه، وكتابه «الميزان» يبحث فيه في أسباب اختلاف الأئمة بحثًا صوفيًّا طريفًا.

أما الفلسفة فلم تلقَ رواجًا في هذا العصر، ونُظر إليها على أنها نمط من الزندقة، وربما نمت الفلسفة الإسلامية في الجو الشيعي أكثر مما نمت في الجو السُّنِّي كما كان ذلك قديمًا، فقد أزهرت في العصر الفاطمي الشيعي في مصر، ثم ضعفت في العصر الأيوبي السُّني، وكذلك في عصرنا ربما عد بهاء الدين العاملي الشامي الشيعي أظهر رجال الشام ومصر في الفلسفة ممزوجة بالتصوف، ولم يقتصر على الفلسفة، بل تعدى ذلك إلى الرياضة والأدب، وتظهر سعة نواحيه وتعددها في كتابيه «المخلاة» و«الكشكول»، فهما دائرة معارف غير منظمة؛ فيها الأدب والتصوف والفلسفة والحساب والهندسة إلخ.

وقد توفي سنة ١٠٣١هـ/١٦٢١م. إنما نشطت حركة الفلسفة في هذا العصر في فارس في عهد الدولة الصفوية، وكانت فلسفةً إشراقيةً ممزوجة بالتصوف تعدُّ من أساتذتها فيثاغورس وأفلاطون أكثر من أرسطو. وقد كان نتاج هؤلاء الفلاسفة الفرس كثير منه باللغة العربية، ورأسهم في هذا الباب صدر الدين الشيرازي المتوفى سنة ١٦٤١م، وكتابه «الأسفار» من أعظم الكتب في الفلسفة، مزج فيها آراء الفلاسفة اليونانيين بآراء ابن سينا بتصوف ابن العربي، واستخرج من كل ذلك خلاصةً قيمة، وكانت شخصيته وكتبه ذا أثر كبير في الحركة الفلسفية في فارس إلى عصرنا الحاضر.

(٥) التأليف

الحق أن حركة التأليف في هذه الفترة كانت كبيرةً نشيطة — وخاصة في مصر والشام — فنظرة إلى ما أُلِّف في هذا العصر في مختلف العلوم تدل دلالةً واضحة على هذا النشاط.

وكان من حسن حظ العلم أنه لم يقصر نفسه على القصور كما فعل الأدب، نعم إن بعض العلماء أَلَّف للأمراء واتصل بهم، واستفاد منهم، ولكن الكثير كان يشتغل بالعلم في عزلة عن القصور، وكان أهم باعث لهم الباعث الديني، فهم يؤلفون في التفسير والحديث للباعث الديني، ويؤلفون في اللغة والأدب؛ لأنهما وسيلتان من وسائل فهم القرآن والحديث، على أن سلاطين المماليك من جانبهم فهموا من مقتضيات الملك وتأييده وعظمته وتخليد ذكره بناء المساجد عادة توارثوها من أول أمرهم؛ ولذلك حليت مصر في عهدهم بكثيرٍ من المساجد. وكان الصالح منهم يبني المسجد تدينًا، والفاسق يبنيها مكفِّرًا عن فجوره وظلمه، إذ كانت عقيلتهم أن لا بأس من الجمع بين تذبيح وتسبيح، وسرقة وصدقة، وأن التسبيح يجبُّ التذبيح، والصدقة تذهب بالسرقة.

وكان المسجد قطعةً فنيةً جميلة حيى بها الفن، ولا يزال يعيش عليه دارسو الفن الإسلامي إلى الآن، وكان أيضًا مدرسة، لكل مسجد شيخه، بل شيوخه، ولهم تلاميذ، وعليهم جميعًا الأوقاف تعينهم على طلب العلم، وفي المسجد مكتبة للاطلاع والبحث، فكان في كل مسجد حركةٌ علمية تقوى وتضعف بمقدار الأوقاف، وبكفاية شيخ المدرسة، وعناية الأمراء بالمسجد، وكان كثير من العلماء البارزين في هذا العصر شيوخ هذه المدارس أو المساجد، كمدرسة بيبرس، وقلاوون، وشيخون، وبرقوق، والمؤيد.

وقد تعاون على التأليف في الأدب هذه المدارس من جهة، وديوان الإنشاء وإعداد رجاله من جهةٍ أخرى.

ونحن نعرض في إيجاز حركة التأليف في الأدب وما يتصل به.

فأول ما يلفت نظرنا في أول هذا العصر، التأليف في الموسوعات، أو دوائر المعارف، وكان القصد منها جمع المعارف التي وصلت إلى زمانهم، وإمداد رجال الديوان بالمعلومات التي تلزمهم، ولو جاءتهم فكرة ترتيبها على حسب حروف الهجاء، لكان لنا من ذلك دوائر معارف قيِّمةٌ سهلة التناول.

وكان من أسبقهم في ذلك النُّوَيْرِي أبو العباس شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (١٢٨٢–١٣٣٢م)، وهو مصريٌّ من نويرة، وقد اشتهر بالفقه والتاريخ، وألَّف موسوعته التي اسمها «نهاية الأرب»، وهي تطبع في دار الكتب الآن، وقد انتهى منها طبع ثلاثة عشر جزءًا، وقد تبلغ الثلاثين. وقسم كتابه إلى أقسام: (١) السماء والآثار العلوية، والأرض والمعالم السفلية. (٢) الإنسان وما يتعلق به. (٣) الحيوان الصامت. (٤) النبات. (٥) التاريخ من بدء الخليقة إلى سنة ١٣٣١م أي قبل وفاته بعام.

وكان النويري من رجال الملك الناصر محمد بن قلاوون.

وقد استغله كثير من المستشرقين في بحوثهم، فترجم بعضهم إلى الفرنسية ما كتبه عن صقلية، وبعضهم ما كتبه عن فتح العرب للمغرب، واعتمد بعضهم عليه فيما كتبه عن الظاهر بيبرس إلخ.

وجاء ابن فضل الله العمري (١٣٠١–١٣٤٨م)، وقد كان معاصرًا للنويري، فألَّف كتابه «مسالك الأبصار»، وهو من نسل عمر بن الخطاب، وقد ولد في دمشق، ورحل إلى بلادٍ كثيرة، وانتقل إلى القاهرة، وتولى بها القضاء، وعمل أيضًا في ديوان الملك الناصر.

وكتابه «مسالك الأبصار» في التراجم والتاريخ والجغرافيا مملوء بالفوائد القيمة والمعلومات الواسعة، إلى أناقة في التعبير، وجمال في الأداء يفوق النويري، وهو يقع في أكثر من عشرين جزءًا طبع منه جزؤه الأول في دار الكتب.

ثم القلقشندي المصري، وقد تقدم ذكره، وهو من أصحاب الموسوعات، إذ ألَّف كتابه الضخم، «صبح الأعشى في صناعة الإنشا».

قدَّمه بمقدمة في فضل الكتابة، وصفات الكتَّاب، والتعريف بديوان الإنشاء وقوانينه.

ثم المقالة الأولى فيما يحتاج إليه الكاتب من الأمور العلمية والعملية، والثانية في المسالك والممالك.

والثالثة والرابعة في تاريخ الكتابة وتطوراتها، وما التزم في بدئها وختامها، واختلافها باختلاف المكتوب إليه وموضوع الكتاب. والخامسة في البيعة والعهد وأنواع

المناصب من رجال السيف والقلم. ثم ما يحتاج إليه الكاتب من الإقطاعات وما يكتب في شأنها، وعقد الصلح وفسخه وما يكتب في ذلك، وتاريخ البريد، ومراكزه في مصر والشام، وحمام الرسائل، ومطاراته وأبراجه إلخ إلخ.

وقد أراد به أن يزوِّد الكاتب بكل ما يحتاج إليه من معلومات، وقد طُبع في دار الكتب في أربعة عشر مجلدًا، وقد توفي القلقشندي سنة ١٤١٨م.

فكتاب النويري أوسع موضوعًا، وكتاب العمري أوسع في الجغرافيا والتاريخ، وكتاب القلقشندي ألصق بالكتابة وأدواتها ولوازمها، ولكلٍّ فضل.

وقد كانت كلها مصدرًا للأدباء والعلماء، كما أنها حفظت لنا ثروةً كبيرة من مؤلفات الأقدمين، ومن معلوماتٍ هامة عن الأحداث المعاصرة، وكما كانت مادة قيمة للباحثين من المستشرقين والشرقيين.

(٥-١) المؤرخون

كثر مؤلفو التاريخ في هذا العصر من تراجم رجال إلى تاريخ مدن إلى تاريخٍ سياسي لدولة إلى تاريخٍ عام.

وكان من أوائل المؤلفين في هذه الفترة ابن خلكان، فقد ألَّف كتابه وفيات الأعيان، فكان مرجع كل باحث، ومؤلفه ابن خلكان هذا ينتمي إلى يحيى بن خالد البرمكي، وقد ولد في أربل (١٢١١م)، ودرس في حلب ودمشق والقاهرة، وكان قاضي القضاة في الشام في عهد الظاهر بيبرس.

وكتابه من أهم الكتب في تراجم المشهورين من رجال العلم والأدب والصناعة والمال غير الصحابة والتابعين والخلفاء، واجتهد فيه في تحري الحقائق بعينٍ ناقدة، في لغةٍ سليمةٍ بسيطة، متوقيًا قدر الإمكان ألفاظ الفجور. وقد احتوى نحو ٨٦٥ ترجمة، وعُني أشد العناية بتحقيق سنة الوفاة، ومن ثم سماه «وفيات الأعيان»، وربما ترك مشهورًا من العلماء والأدباء؛ لأنه لم يتحقق من تاريخ وفاته، وربما كان كتابه هذا أول كتاب من نوعه لشموله وعدم اقتصاره على نوعٍ معينٍ من المشهورين ولا على بلدٍ معين.

وقد مات سنة ١٢٨٢م.

وقد ذيَّل هذا الكتاب ابن شاكر الكتبي المتوفى نحو سنة ١٣٠٣م مترجمًا لبعض من تركه ابن خلكان، ولابن خلكان نفسه ولبعض من جاءوا بعده، وسمى ذيله «فوات الوفيات». وهو دون الوفيات في استيفاء الترجمة، وتحري سنة الوفاة.

وألَّف محمد بن علي بن طباطبا نزيل الموصل في عهد فخر الدين عيسى بن إبراهيم كتابه الذي نسبه إليه وسماه الفخري. وعرض فيه لتاريخ الدولة الإسلامية من أول عهدها إلى آخر الدولة العباسية، وقد عنى فيه بالأسلوب، ودقة التعبير، وحسن السبك، كما أن له نظراتٍ دقيقة في شئون السياسة العامة وقواعد كلية يستشهد عليها بالأحداث الإسلامية الجزئية، وقد ولد ابن طباطبا سنة ١٢٦٢م.

كما ألف أبو الفداء أمير حماة، من قبل الملك الناصر ومن نسل الأيوبيين، والذي عاش من سنة ١٢٧٣–١٣٣١م كتابه في التاريخ العام، وقد اعتمد فيه على الطبري وابن الأثير، وهو أكثر فائدة في تأريخه للفترة الأخيرة التي كانت بعد ابن الأثير، وانتهت سنة ١٣٢٩.

واشتهر بالتاريخ شمس الدين الذهبي (١٢٧٤–١٣٤٨م)، وهو من أصلٍ تركماني، ولد في دمشق ورحل إلى بلادٍ كثيرة يلقى علماءها، وقد اشتهر في التاريخ بكتابيه «طبقات الحُفَّاظ» في تراجم المحدِّثين ونقدهم والحكم لهم أو عليهم، وكتاب «تاريخ الإسلام» وكان عمدة كثير من المؤرخين بعده، وهو لم يطبع إلى الآن.

وخليل بن أيبك الصفدي المتوفى سنة ١٣٦٣م الفلسطيني، وقد اشتهر بكتابه الواسع في التراجم المسمى «الوافي بالوفيات» في ستة وعشرين جزءًا، وقد طبع منه بعض أجزائه.

ثم ابن كثير (١٣٠٢–١٣٧٢م)، وقد خلف الذهبي في التدريس بدمشق وألف في التاريخ كتابه «البداية والنهاية» بدأه ببدء الخليقة، وانتهى إلى سنة ١٣٣٧م، وقد طبع في مصر في أربعة عشر مجلدًا.

وألف لسان الدين بن الخطيب الذي تقدم ذكره «الإحاطة في أخبار غرناطة» ترجم فيه لرجالها كما ألف في تاريخ الأندلس والمغرب.

وكان من المؤرخين في هذا العصر ابن الفرات المصري المولود سنة ١٣٣٤م، وله كتابٌ كبير في جملة أجزاء طُبع بعضها، وأهميته في أنه يعدُّ مرجعًا عظيم القيمة في الحروب الصليبية.

وقد تفوق في التاريخ — وكان نسيج وحده — «ابن خلدون» (سنة ١٣٣٢–١٤٠٦م) منحه الله عقلًا نفاذًا، وذكاءً لامعًا، وملاحظةً دقيقة، ثم انغمس في الحياة السياسية المضطربة في الأندلس والمغرب ومصر فأفاد منها، اتصل بالملوك والأمراء والخاصة والعامة، فدرس أحوالهم عن قرب، وتولى المناصب الكبيرة، وسفر بين الملوك فاطلع

على بواطن الأمور، وربط الأحداث بعضها ببعض، وعرف أسبابها ونتائجها، واستخرج من ذلك علمًا هو علم التاريخ. لقد كان المؤرخون قبله يسردون الحوادث، ويسمون ذلك تاريخًا، فجاء هو يستخرج من الجزئيات كلياتٍ ونظريات، ويطبقها على الأحداث وأمثالها.

أصله عربي من كندة من حضرموت. رحل بعض أجداده «خالد» إلى الأندلس، وسميت الأسرة ببني خلدون، وسكنت أولًا بالقرب من إشبيلية، ثم في إشبيلية، ثم في تونس. وبعد أن أتم دروسه التحق بخدمة السلطان أبي إسحاق إبراهيم من بني حفص، وتوالت عليه أيام البؤس والرخاء، وتدخل في نزاع السلاطين، ونصر بعضًا على بعض، فإذا جاءت دولته كرم، وإذا زالت عُذِّب وسجن، إلى أن أتى مصر، وتولى التدريس فيها، ثم على كرهٍ منه ولَّاه السلطان برقوق القضاء، فعرف بشدته، ورفضه الرجاء، فكان له من ذلك أعداء، فعزل، ثم ولي، ثم عزل، ثم ولي، وصحب الملك الناصر «فرجًا» الذي خلف برقوق إلى الشام في حروبه مع تيمورلنك، ولقي ابن خلدون تيمورلنك فأكرمه وأعجب به، وعاد إلى مصر حيث مات بها سنة ١٤٠٦م.

أَلَّف ابن خلدون تاريخه الضخم «العبر»، وأعظم جزء فيه مقدمته، فهي الموضوع المبتكر، وضع فيها أسس التاريخ من حيث هو علم، فنقد المؤرخين السابقين في طريقتهم من عدم الدقة، والتحري، وإعمال العقل فيما يروون، ورأى أن العالم ينتقل في أدوارٍ طبيعية، من بدو إلى حضارة، وشرح هذا الترقي في الاجتماع والدين والسياسة والاقتصاد والفن والعلم، فمزج بين ما سمي بعدُ بعلم الاجتماع وعلم الاقتصاد وعلم السياسة وعلم الحضارة مزجًا تامًّا.

بيَّن لنا كيف تتكون الدول، وكيف تنمو وكيف تنهار، وما لذلك من أعمار، ووسائل الرقي والانحطاط، وطبائع البدو وطبائع الحضر، إلخ. وأسلوبه فيها أسلوبٌ رياضي أشبه ما يكون بشرح نظريةٍ هندسية — الفرض ثم الدعوى أو المطلوب ثم البرهان — في تعبير لا يزيد عن المعنى ولا ينقص، ليس فيه من المحسنات اللفظية ما يصرف النظر عن الجوهر، قد تحرر لفظه من قيود السجع، كما تحرر فكره من قيود السياسة والتعصب لمذهبٍ دينيٍّ معين، أو جنس من الناس معين حتى ولا جنسه العربي.

فإذا نحن علمنا أنه لم يحذُ في ذلك حذو أحد قبله أدركنا سر عظمته، وقد أخذ عليه بعض المستشرقين أن كل أمثلته وتطبيقاته إنما هي على الدول الإسلامية. ولو كان قد توسع في التاريخ السياسي اليوناني والروماني لكان له أفقٌ أوسع، ونظر أشمل، ولكن أي إنسان خلا من «لو»!

وبقية الأجزاء كسائر كتب التاريخ، ولكن تمتاز بمقدمةٍ صغيرة بين يدي الموضوع وبذكر حوادث مما حدثت بعد الطبري وابن الأثير، وبمعلوماتٍ وافية عن تاريخ المغرب.

وقد كتب هذا التاريخ — أولًا — سنة ١٣٣٧م، ثم أعاد تنقيحه مرارًا.

وعلى الجملة، فإن كان غيره من المؤرخين شريطًا مسجِّلًا، فإنه ترفع عن ذلك وأبى إلا أن يبحث في الآلة كيف تسجل، وكيف تصنع، ومتى تجود، وكيف يكون في الإمكان أن تكون خيرًا مما كان.

ومن الأسف أن لم يكن بين المسلمين من نهج نهجه، ورقَّى نظرياته، وإنما كان ذلك في الغرب أخيرًا إذ أسس علم الاجتماع وعلم السياسة وعلم الاقتصاد وعلم التاريخ.

ومن أمثلة أسلوبه وتفكيره قوله في التربية وطرق التعليم:

«اعلم أن تلقين العلوم للمتعلمين إنما يكون مفيدًا إذا كان على التدريج شيئًا فشيئًا، وقليلًا قليلًا، يُلْقِي عليه أوَّلًا مسائلَ من كل باب من الفنِّ هي أصول ذلك الباب، ويُقَرِّبُ له في شرحها على سبيل الإجمال، ويراعي في ذلك قوةَ عَقله واستعداده لقبول ما يَرِد عليه، حتى ينتهي إلى آخر الفنِّ. وعند ذلك تحصُل له مَلَكة في ذلك العلم، إلا أنها جزئية وضعيفة، وغايتُها أنها هيَّأته لفهم الفنِّ، وتحصيل مسائله، ثم يَرجعُ به إلى الفن ثانية فيرفعه في التلقين عن تلك الرتبة إلى أعلى منها، ويستوفي الشرح والبيان، ويخرج عن الإجمال، ويذكر له ما هنالِك من الخلاف ووجهِهِ، إلى أن ينتهي إلى آخر الفن، فتجود ملكَته. ثم يرجع به وقد شدا، فلا يترك عويصًا ولا مُبْهَمًا ولا مُغْلَقًا إلا وَضَّحه، وفتح له مُغلَقه، فيخلُص من الفنِّ وقد استولى على ملكته. هذا وجه التعليم المفيد، وهو — كما رأيت — إنما يحصل في ثلاث تكرارات، وقد يحصل للبعض في أقل من ذلك بحسب ما يُخْلقُ له ويتيسَّر عليه. وقد شاهدنا كثيرًا من المعلِّمين لهذا العهد الذي أدركنا يجهلون طرق التعليم وإفاداته، ويُحْضِرُون المتعلم في أوَّل تعليمه المسائلَ المقفلة من العلم، ويطالبونه بإحضار ذهنه في حلَّها، ويحسبون ذلك مَرانة على التعليم وصوابًا فيه، ويكلفونه وَعْيَ ذلك وتحصيله، ويخلِطون عليه بما يُلقون له من غايات الفنون في مباديها، وقبل أن يستعدَّ لفهمها، فإنَّ قبولَ العلم والاستعداداتِ لفهمه تنشأ تدريجًا، ويكون المتعلم أوَّل الأمر عاجزًا عن الفهم بالجملة إلا في الأقل، وعلى سبيل التقريب والإجمال، وبالأمثال الحِسِّيَّة. ثم لا يزال الاستعداد فيه يتدرَّج قليلًا قليلًا بمخالفة مسائلِ ذلك الفنِّ وتكررها عليه. والانتقال فيها من التقريب إلى الاستيعاب الذي فوقه، حتى تتمَّ الملكة في الاستعداد، ثم في التحصيل، ويحيط هو بمسائل الفن. وإذا أُلقيت عليه الغايات

في البدايات — وهو حينئذٍ عاجز عن الفهم والوعي، وبعيد عن الاستعداد له — كَلَّ ذهنه، وَحسب ذلك من صُعوبة العلم في نفسه، فتكاسل عنه، وانحرف عن قبوله، وتمادَى في هِجرانه. وإنما أَتى ذلك من سوء التعليم.»

ثم المقريزي أبو العباس تقي الدين، أصله من بعلبك وتحول والده إلى القاهرة، فولد تقي الدين (١٣٦٥–١٤٤٢م)، ونسبته إلى حارة بعلبك تسمى المقارزة، وقد أكثر من التأليف في التاريخ، وخاصة في تاريخ مصر في عصورها المختلفة، من الخلفاء الفاطميين «اتعاظ الحنفا» إلى المماليك «السلوك»، وفي تخطيطها «المواعظ والاعتبار»، وهو واسع الاطلاع، كثير النقل من غير عزو، قليل النقد، ومع هذا ترك لنا ثروة من المعلومات قيمة ما كان يمكننا الوصول إليها لولاه. وجاء في أول خططه قوله:

«وبعدُ، فإنَّ علمَ التاريخ من أجلِّ العلوم قدْرًا، وأشرفها عند العقلاء مكانةً وخَطَرًا؛ لما يَحويه من المواعظ والإنذار، بالرحيل إلى الآخرة عن هذه الدار، والاطلاع على مكارم الأخلاق ليُقْتَدَى بها، واستعلام مَذَامِّ الفعال لِيَرْغَبَ عَنها أولو النُّهَى. لا جَرَمَ أن كانت الأنفس الفاضلة به وامِقةً، والهِمَمُ العالية إليه مائلةً وله عاشقةً. وقد صنف الأئمة كثيرًا، وضمَّن الأجلَّة كتبهم منه شيئًا كبيرًا.

وكانت مصر هي مسقَط رأسي، وملعب أترابي ومجمع ناسي، ومَغْنَى عشيرتي وحامَّتي، وموطنَ خاصَّتي وعامَّتي، وجوِّي الذي رَبَّى جناحَيَّ في وكْره، وعُشَّ مآربي فلا تهوى الأنفس غير ذِكره. لا زلتُ مذ شدوت العلم، وآتاني ربي الفطانة والفهم، أرغب في معرفة أخبارها، وأُحبُّ الإشراف على الكثير من آثارها، وأهوَى مساءلة الركبان عن سكان ديارها، فقيَّدتُ بخطِّي في الأعوام الكثيرة من ذلك فوائد قلَّما يجمعها كتاب، أو يحويها لعِزَّتها وغرابتها إهاب، إلا أنها ليستْ بمرتَّبة على منوال، ولا مَهذَّبةٍ بطريقةٍ واحدة ومثال. فأردتُ أن أُلخصَ منها أنباء ما بديار مصر من الآثار الباقية، عن الأمم الماضية والقُرون الخالية، وما بقي بفُسْطاطِ مصرَ من معاهدَ غيَّرَها — أو كاد — البلَى والقِدم، ولم يبقَ إلا أن يمحوَ رسمها الفناء والعَدَم، وأذكر ما بمدينة القاهرة، من آثار العصور الزاهرة، وما اشتملت عليه من الخِطَطِ والأصقاع، وحوته من المباني البديعة الأوضاع، مع التعريف بحال مَنْ أَسَّس ذلك من أعيان الأماثل، والتنويه بذكرَى الذي شادها من سَراة الأعاظم الأفاضل، وأنثُر خلال ذلك نُكَتًا لطيفة، وحكمًا بديعةً شريفة، من غير إطالة ولا إكثار، ولا إجحاف يُخِلُّ بالغَرَض ولا اختصار، بل وسَطٌ بين الطرفَين، وطريق بَيْنَ بَيْن …» إلخ.

وجاء ابن عربشاه (١٣٨٩–١٤٥٠م) وهو دمشقي الأصل أُخذ أسيرًا في غزوة تيمورلنك للشام، وأرسل إلى سمرقند، وقد استفاد من إقامته في هذه البلاد ومن رحلته إلى خوارزم وطراخان وغيرها معلوماتٍ قيمة عن الفرس والترك ومعرفة بلغتهما، وقد اتصل بالسلطان محمد الأول بن بايزيد وقرَّبه إليه، ثم حجَّ وأتى مصر.

وقد ألَّف كتابه «عجائب المقدور في أخبار تيمور» وهو مسجوع مملوء بالمحسنات البديعية، وفيه معلوماتٌ طريفة عن تيمورلنك ودولته، كما ألَّف «فاكهة الخلفاء» وهو كتاب في السياسة الرمزية ككليلة ودمنة، وقلد فيه كتابًا فارسيًّا اسمه مرزبان نامه.

وألف أبو المحاسن بن تغري بردي (المتوفى سنة ١٤٥٩م) كتابه النجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة مرتبًا حسب السنين من فتح العرب لمصر إلى سنة ١٤٥٣م، مع ذكره في كل سنة مَن توفي فيها من المشهورين.

ثم شهاب الدين أبو العباس المقري (سنة ١٥٩١–١٦٣٢م) ولد في تلمسان، ورحل إلى فاس ومراكش، ثم حج وجاء إلى مصر ورحل إلى بيت المقدس ودمشق.

وقد ألف كتابه «نفح الطيب» أثناء إقامته في القاهرة وهو قسمان؛ قسمه الأول: في تاريخ الأندلس ورجالها، والثاني: في ترجمة لسان الدين بن الخطيب ومشايخه، ومن يتصل به، وفي الكتاب معلوماتٌ قيمة عن الأندلس لا نظفر بها في غيره.

وكتب طاشكبرى زاده التركي الأصل (١٤٩٥–١٥٦٠م) كتابه شقائق النعمان ترجم فيه لنحو ٥٢٢ رجلًا من علماء الترك ومتصوفتهم، كما ألَّف «نوادر الأخبار» ترجم فيه لأعلام الإسلامي … إلخ إلخ.

وإذا انحرفنا قليلًا عن خط التاريخ وجدنا شيئًا كبير القيمة قريبًا منه وهو الرحلات، وعلى رأسها رحلة ابن بطوطة (١٣٠٤–١٣٧٧م). ولد مؤلفها في طنجة، ونشأ طُلَعة. وبعد أن تثقف نوى أن يزور العالم الإسلامي ويتعرف أحواله، ويقيد ما يرى في البلاد وأحوال سكانها وعاداتهم ونحو ذلك، وقد رحل إلى شرق أفريقيا والقسطنطينية والهند وسيلان والصين. وعاد إلى بلده طنجة سنة ١٣٤٩م، واستقر بها أشهرًا، ثم زار غرناطة، ثم بلاد السودان.

وقد فاق في وصفه الرحالين في العصور القديمة والوسطى في دقة تصويره رغم ما وقع فيه من أخطاء ومبالغات وأوهام، ولا يزال مصدرًا معوَّلًا عليه في وصف الحياة الاجتماعية والثقافية للعالم الإسلامي في عصره.

وأُلِّف في هذا العصر من معاجم اللغة كتاب لسان العرب لأبي الفضل محمد بن مكرم المتوفى في القاهرة سنة ١٣١١م في عشرين مجلدًا جمع فيه كتاب التهذيب للأزهري، والمحكم لابن سيده، والصِّحاح للجوهري، والجمهرة لابن دريد، والنهاية لابن الأثير.

وهو يجمع مادةً ضخمة في اللغة والأدب، إذا استشهد ببيت أو حديث أو آية فسره، وأتى في ذلك بفوائدَ قيمة، وقد قال في مقدمته: «وإني لم أقصد سوى حفظ هذه اللغة العربية وضبط فضلها؛ إذ عليها مدار أحكام الكتاب العزيز والسنة النبوية ... وذلك لما رأيته قد غلب في هذا الأوان، من اختلاف الألسنة والألوان، حتى لقد أصبح اللحن في الكلام يعدُّ لحنًا مردودًا، وصار النطق بالعربية من المعايب معدودًا، وتنافس الناس في تصانيف الترجمانات في اللغة الأعجمية، وتفاصحوا في غير العربية، فجمعت هذا الكتاب في زمنٍ أهلُه بغير لغته يفخرون، وصنعتُه كما صنع نوح الفلك وقومه منه يسخرون.»

ثم «القاموس المحيط» لمجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي (١٣٢٩–١٤١٤م) ولد بكازرين إحدى بلاد فارس، وتعلم في واسط وبغداد ودمشق، ورحل إلى مصر، ثم إلى آسيا الصغرى ولقي تيمورلنك في شيراز، فقابله مقابلةً حسنة، ثم دخل زبيد فتلقَّاه الأشرف إسماعيل سلطان اليمن بالقبول، وعينه قاضي القضاة باليمن، حتى مات.

ولقي كتابه «القاموس» شهرةً كبيرة، حتى سمي كل معجم قاموسًا، وهو شديد الاختصار وأقل قيمة من لسان العرب، وإن كان يمتاز ببعض مزايا كتمييزه بين الواوي واليائي، وضبطه البلدان والأعلام، ونصِّه على صيغة المؤنث إلخ.

وقد جاء في العصر العثماني السيد المترضى الزبيدي، ولد في اليمن ونشأ بها، ثم جاء إلى مصر، وكان يعرف العربية والفارسية والتركية، فشرح قاموس الفيروزابادي في عشرة مجلداتٍ ضخمة وسمَّاه تاج العروس.

وكما كان هناك موسوعات في الكتب، كان هناك رجالٌ موسوعيون يؤلفون المؤلفات المختلفة الكثيرة في الموضوعات المختلفة، ولعل من يمثل هذا خير تمثيل جلال الدين السيوطي (١٤٤٥–١٥٠٥م)، وقد سكنت أسرته أسيوط فنسب إليها، ولكنه ولد في القاهرة من أب كان قاضيًا، وقد درس العلوم المختلفة في عصره، وحدَّث عن نفسه فقال: رزقت التبحر في سبعة علوم — التفسير والحديث والفقه والنحو والمعاني والبيان والبديع على طريقة العرب والبلغاء لا على طريقة العجم وأهل الفلسفة — والذي أعتقده أن الذي وصلتُ إليه من هذه العلوم سوى الفقه والنقول التي اطلعت عليها فيها لم يصل إليه ولا وقف عليه أحد من أشياخي فضلًا عمن دونهم.

وأما الفقه فلا أدَّعي ذلك فيه، بل شيخي فيه أوسع نظرًا وأطول باعًا (يريد شيخه علم الدين البلقيني)، ودون هذه السبعة في المعرفة أصول الفقه والجدل والتصريف، ودونها الإنشاء والترسل والفرائض ودونها القراءات، ولم آخذها عن شيخ، ودونها الطب، وأما علم الحساب فهو أعسر شيء عليَّ وأبعده من ذهني، إذا نظرت فيه مسألةً تتعلق به فكأنما أحاول جبلًا أحمله.

وقد عدَّ هو من تآليفه ثلاثمائة كتاب في فروعٍ مختلفة، في اللغة «المزهر» — مثلًا — وهو من خير كتبه، وفي النحو كالأشباه والنظائر، وطبقات النحويين واللغويين، وفي التاريخ كحسن المحاضرة، وفي علوم القرآن كالإتقان ... إلخ.

ويظهر أن إعجابه بنفسه — كما تدل عليه كلمته السابقة — وإغارته على بعض تأليف غيره جعلت له أعداءً كثيرين من علماء عصره؛ مما دعا السلطان طومان باي أن يُنحِّيه من مناصبه، وقد اتُّهم كثيرًا بأنه يأخذ من تآليف غيره ويحورها وينسبها إلى نفسه، حتى تنازع هو والقسطلاني في كتاب «المواهب اللدنِّية» أيهما ألَّفه، والقسطلاني يدَّعي أن السيوطي أغار عليه، حتى تحاكمًا إلى شيخ الإسلام زكريا الأنصاري، فحكم به للقسطلاني.

وأيًّا ما كان، فقد كان جمَّاعًا أكثر منه مبتكرًا أو ناقدًا.

وجاء حاجي خليفة المعروف بكاتب جلبي، وهو تركي من الأستانة تعلَّم والتحق بالجيش واشترك في حملة وجهت إلى بغداد وإلى همذان وإلى حلب، وانتدبه السلطان محمود الثاني في لجنة لإصلاح مالية الدولة، ومات سنة ١٦٥٨م.

فألَّف موسوعة يذكر فيها كل ما اطلع عليه ووصل إلى علمه من الكتب، وسماه «كشف الظنون في أسامي الكتب والفنون» يشتمل على نحو خمسة عشر ألف اسم لكتاب مع ذكر مؤلفيها وتاريخ وفاتهم ما أمكن.

ويذكر فذلكة عن كل علم عند ذكر حرفه حسب حروف الهجاء، فتاريخ علم الأدب في الهمزة، والفقه في الفاء، والحساب في الحاء وهكذا.

وقد حظي هذا الكتاب لحاجة الباحثين إليه، وهو مرجع للباحث العربي والفارسي والتركي.

من هذا كله يتجلَّى أن حركة التأليف هذه كانت حركةً قوية، ورجالها مخلصون في بذل الجهد والرغبة في التحصيل والمسابقة في التأليف، ولكنها حركةٌ معادة كحركة الماء على

سطح البحيرة الراكدة، فأكثر هذا التأليف جمع لأقوال من سبق، أو تجميع لمتفرق، أو تفريق لمجتمع أو تسجيل لما حدث، وإذا استثنينا ابن خلدون وقليلًا من المؤلفين لم نجد جديدًا.

والأدب ليس إلا صورةً ممسوخة لأدب ابن العميد، وابن عباد، والقاضي الفاضل، ومقامات الحريري، وشعر أبي تمام، والبحتري، وأمثالهما. وكان الأمر في العصر العثماني أسوأ منه في عهد المماليك، فقد أصبح الأدب والعلم تقليدًا للتقليد، وأصاب البلاد ركود في الحركة العلمية والأدبية، وصار نَفَسًا ينبعث من صدر شيخٍ فانٍ، واستمر الحال على هذا المنوال إلى الحملة الفرنسية، ثم محمد علي.

هذه لمحةٌ خاطفة في قصة الأدب العربي في ذلك العصر لم نطل فيها كما أطلنا في الآداب الأخرى؛ لأن كتبها المطولة في متناول القارئ العربي.

فإذا نحن نظرنا إلى الأدب العربي في هذه الفترة في ضوء ما حكيناه عن الأدب الغربي رأينا البون شاسعًا، في هذه الفترة في أوروبا كانت النهضة، والثورة على القديم، ووضع أسسٍ جديدة لحياةٍ جديدة، وتحكيم العقل في المسائل العلمية، وتحرير العواطف من قيود التقاليد، واستمرت العواطف والعقل ترقى طوال القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر. وشهدت هذه النهضة قصص شيكسبير، ومآسي راسين، وملاهي موليير، وأساطير لافونتين، وروائع جوته إلى كثيرٍ من أمثال ذلك، كما شهدت فلسفة بيكون وديكارت وهجل، ووضع كل قضية موضع البحث والتجربة، وكما شهدت الرقي الصناعي، واكتشاف البلدان والتقدم في كشف المخترعات.

لقد كان الشرق والغرب يسيران متحاذيَين تقريبًا قبل النهضة الأوروبية إن لم يفق الشرق، فلما جاء عصر النهضة كان الغرب يسير إلى الأمام، والشرق يسير إلى الخلف في العلم والأدب والفن والصناعة وسائر ضروب الحضارة، وكلما مضى الزمن كبر الفرق.

ويرجع ذلك إلى سوء الحالة الاجتماعية والسياسية في الشرق، فظلم الحكام من المماليك والعثمانيين خنق الشعب، وإسرافهم في ترفهم أفقر الشعب، ولكن كان الحال كذلك في الغرب، فثار الشعب، فلِمَ لم يثُر الشرق على حكامه وينتزع حقوقه من أيديهم؟

لقد أصيب الشرق بكوارثَ خطيرة من غزوات التتار وتيمورلنك والصليبيين، وكان الخراب والتدمير والفقر وتوالي النكبات، فضعفت من ذلك نفوس الشعوب.

وكان رجال الدين في يد الحكام يسخِّرونهم كما يشاءون إلا في القليل النادر، والشعوب تحترم رجال الدين، وتصغي إليهم، وتسمع لأوامرهم ونواهيهم، فكان الصمت، وكان الاستسلام، وكان الاعتقاد بأن الظلم من غضب الله، والفقر من قدر الله.

لقد كان من أهم ما اتَّجه إليه الأدب والعلم في النهضة الأوروبية الدنيا وشئونها، فلا حرج على الإنسان أن يستمتع بملذات الحياة، وأن يهتم بالدنيا وما فيها، بل أفرطوا في ذلك، وعلى أثر ذلك قوي العلم وقويت العواطف فقوي الأدب. أما في الشرق فلم يضموا الدنيا إلى الآخرة في الحساب، ونسوا قوله تعالى: ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ﴾، وقوله ﷺ: «اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدًا»، وكان نظرهم إلى الآخرة يصبِّرهم على بؤسهم في الدنيا، فنظروا إلى الآخرة وحدها؛ ولذلك كانت الحركة العلمية حركةً دينيةً بحتة من تفسير وحديثٍ وفقه، واللغة لخدمة الدين، والنحو والصرف لخدمة الدين، أما النظر إلى الطبيعة والصناعة والمادة والعمل على ترقيتها واستخدامها فليس في الحساب، ولذلك غلبهم الأوروبيون — في أول احتكاك — بمهارتهم في شئون الدنيا، ودهش الجبرتي وأمثاله مما رأوا من عمل الفرنسيين في الطبيعة والكيمياء. ولم يرزق الله الشرق بعظماء يغيرون هذا الاتجاه، ويدعون إلى النظر في الدنيا كما ينظرون إلى الآخرة، ومن بدأ في ذلك كابن خلدون لم يستطع أن يكوِّن مدرسة. في الغرب كان من دعا مثل هذه الدعوة، ثم سجن أو عذب لتعاليمه الجديدة الجريئة، كان يجد من يحمل اللواء عنه حتى تستقر الدعوة، ولكنه في الشرق كان يسجن أو يعذب، فتنكمش النفوس، ولا يجرؤ أحد على نصرته فتموت الفكرة، وذلك لما ذكرنا مما أصاب نفسية الشعب.

ماتت الفلسفة التي تحيي الفكر ومات الاعتزال الحر، وبقي الأمر في يد الفقهاء والصوفية، والفقه تحوَّل إلى شكل، والتصوف تحوَّل إلى شعوذة إلا في القليل النادر، وكان هؤلاء جميعًا قادة الشعوب روحيًّا، والملوك الظلمة والأمراء الطغاة قادتهم إداريًّا، وتصالح هؤلاء وهؤلاء على إماتة الشعوب، فمن فاه بكلمة تخالف المألوف فويل له، فوقفت حرية الفكر، وليس ينهض الأدب إلا في جو الحرية.

ثم إن الأدب لا ينهض إلا بالتطعيم، لقد نهض الأدب العربي في آخر العصر الأموي وفي العصر العباسي بتطعيمه بالأدب الفارسي والهندي والعلم اليوناني، ونهض الأدب الأوروبي في عصر النهضة بتطعيمه بالأدب اليوناني والروماني، ونهض أدب كل أمة أوروبية من إنجليزية وفرنسية وألمانية وإيطالية باقتباسها من غيرها، وترجمة خير ما

تخرجه الأمم الأخرى إلى لغتها، فبذلك كان الأدب في حركةٍ مستمرة وحياةٍ متدفقة غير راكدة.

والأدب العربي في هذه الفترة أُغلق على نفسه، لم يطعَّم أي تطعيم ولم يتفتح أمامه أي أفقٍ جديد، ولم يتأثر أي تأثر بما كان يجري في أوروبا من نهضة، فلما لم تهبَّ عليه ريحٌ جديدة، ولا جرى إليه جدولٌ جديد أصيب بالركود.

لقد كان ذلك إلى حملة نابليون على مصر سنة ١٧٩٨م، حيث اتصل الشرق بالغرب، وأخذ يطلع على علومه وآدابه، ويدخلها مع الأدب العربي القديم في منهاجه، ولكن مع الأسف شعر الشرق حين اطلاعه على علم الغرب وأدبه بشيء من «مركَّب النقص» كما امتزج إعجابه بتقدم العلم والأدب في أوروبا بشعوره بكراهية الاستعمار الذي جرته معها المدنية الغربية، فكان من ذلك كله نتائج هي موضوع بحثنا في الجزء الثالث إن شاء الله.

الفصل الخامس عشر

الأدب الفارسي

من غارات التتار إلى انقضاء الدولة الصفوية من منتصف القرن
السابع الهجري إلى منتصف القرن الثاني عشر

أجملنا في الجزء الأول من قصة الأدب أحوال الأدب الفارسي الإسلامي منذ نشأته إلى غارات التتار؛ أي من أواخر القرن الثالث الهجري إلى منتصف القرن السابع. فصوَّرنا بعض مظاهر هذا الأدب القيِّم الواسع على قدر ما يحتاج قرَّاء العربية الذين يبغون أن يعرفوا من هذا الأدب ما لا يسع المتأدب جهله.

وفي هذا الفصل نسوق الكلام في تاريخ هذا الأدب أو التعريف ببعض أحواله بعد غارات التتار إلى انقضاء دولة الصفويين. وذلكم زهاء خمسة قرون، سيطر فيها على إيران كلها أو أكثرها التتار الإيلخانيون، ثم تيمورلنك وخلفاؤه، ثم الصفوية. وبين هذه الدول دولٌ صغيرة نشأت في الاضطراب الذي يقارن سقوط دولةٍ كبيرة وقيام أخرى، كما عاصرت الإيلخانيين والتيموريين دولٌ أخرى في أرجاء إيران، ولكن تاريخ هذه الدول الثلاث الكبيرة يوضح عصور التاريخ الإيراني في هذه القرون الخمسة.

مقدمة

فجئ التتار الأقطار الإسلامية بغاراتهم المدمرة في العقد الثاني من القرن السابع الهجري. وسرعان ما اجتاحوا بلاد ما وراء النهر، لم يثبت أمامهم جيش، ولا ردَّت بأسهم مدينة. ولم يستطع ملوك خوارزم أن يصدُّوا هذا السيل الجارف بالبأس ولا

بالحيلة. وعبرت الجيوش التتارية نهر جيحون إلى بلاد الفرس، ويممت فرق منهم الغرب فانساحت في أوروبا الشرقية.

وكان التتار حيثما ساروا ينشرون الخراب والدمار، ويشيعون الفزع والهلع كالنيران المضطرمة، والرياح العاصفة. وقد صدقت فيهم مقالة الفرس: جاءوا وقتلوا وأخربوا، وأحرقوا وحملوا وذهبوا.

ولا يسعني — كلما كتبت عن غارات التتار — أن أنسى الكلمات المبكيات التي خطها مؤرخٌ معاصر؛ ابن الأثير صاحب التاريخ الكامل، فليقرأها من شاء.

ظلت حوادث التتار تضطرب فيما وراء النهر وشمال إيران حقبة. فلما كانت سنة إحدى وخمسين وستمائة وجَّه منكوقا آن ملك التتار — حفيد جنكيز خان — أخاه هولاكو للقضاء على حصون الإسماعيلية وعلى الخلافة العباسية في بغداد، فأخضع أمراء إيران والقوقاز إلى آخر سنة ثلاث وخمسين. ثم فتح قلاع الإسماعيلية سنة أربع وخمسين. ثم عمد إلى بغداد ففتحها، وقتل الخليفة المستعصم بالله آخر الخلفاء العباسيين في المحرم سنة ست وخمسين.

ثم توجه صوب الغرب يبغي الشام ومصر واستولى على البلاد، حتى كانت موقعة عين جالوت في فلسطين سنة ثمان وخمسين، فردَّت الجيوشُ المصرية والشامية التتار، وعلَّمت المسلمين أن هذا العدو الهائل لا يستعصي على الشجاعة والصبر. فارتدَّ خطر التتار عن مصر، ثم انحسر شرُّهم عن الشام سريعًا، ولكن بقي سلطانهم في العراق، واتصل مُلكهم من بادية الشام إلى التركستان الشرقية.

وكان لهولاكو من هذه الأقطار ما فتحه منذ وجَّهه أخوه للفتح، وهو ما بين جيحون إلى البحر الأبيض، وما بين جبال القوقاز إلى المحيط الهندي. وقامت له ولذريته من بعده دولةٌ واسعة استمرت إلى سنة ٧٤٤هـ، وعرفت باسم الدولة الإيلخانية، أي دولة ملوك الأقاليم، تمييزًا لهم عن دولة الخاقان الأعظم، وكانوا يعترفون بسلطان الملك الأعظم الخاقان وارث عرش جنكيز خان.

فصل قيام الدولة الإيلخانية — في العالم الإسلامي الشرقي عامة وفي إيران خاصة — بين عهدَين من التاريخ مختلفَين في السياسة وفي الآداب والعلوم والفنون. وفيما يلي إجمال الكلام في الدول التي سيطرت على إيران منذ زالت الخلافة العباسية سنة ٦٥٦هـ، إلى أن زالت الدولة الصفوية سنة ١١٤٨هـ، وذلك خمسة قرون، وإجمال الكلام في الأدب في تلك العصور.

ويمكن أن نقسم هذه الحقبة قسمَين؛ الأول: عصر التتار والتيموريين، والثاني: عصر الصفويين، الأول من سقوط بغداد إلى سنة ٩٠٧هـ، والثاني من هذه السنة إلى سنة ١١٤٨هـ.

القسم الأول: التتار والتيموريون

الفصل الأول: التتار

توفي هولاكو بعد ثماني سنين من فتح بغداد، فخلفه ابنه أباقا سنة ٦٦٣هـ، ثم توالى على الملك تسعة بعد أباقا، لا ينفسح المجال لتعدادهم بله وصف أحوالهم وسِيَرهم، ولكن الذي يعنينا أن نبيِّن كيف استجاب التتار سريعًا للحضارة المحيطة بهم، ودخلوا في الجماعة الإسلامية. بعد أن تنازعتهم الأديان حينًا، وطمع الصليبيون ودول أوروبا في محالفتهم ومحالفة الخاقان الأعظم على قتال المسلمين. أسلم تكودار بن هولاكو وتسمَّى أحمد، فلما مات أباقا تنازع الملك هو وأرغون بن أباقا، فانتصر أكثر المغول للأول، فملك مُتسمِّيًا السلطان أحمد، وسارع إلى إعلام علماء بغداد وسلطان مصر برغبته في نصرة الإسلام وموادَّة المسلمين، ولكن أرغون ائتمر مع بعض كبراء المغول، حتى خَلع السلطان أحمد وقتله.

ولم يمضِ أكثر من أحد عشر عامًا بعد قتل السلطان أحمد، حتى تولى الملك غازان حفيد أباقا، وكان تولِّيه إيذانًا بظفر الإسلام بالمغول كلهم في الدولة الإيلخانية.

وكان غازان قد وعد مربِّيه الأمير نوروز أن يسلم إذا أظفره الله بالملك على عمه بايدو، فلما مَلك أنجز وعده. ففي الرابع من شعبان سنة ٦٩٤هـ أسلم هو وعشرة آلاف من المغول في حضرة الشيخ صدر الدين إبراهيم ابن الشيخ سعد الدين الحموي. واستمر الإسلام منذ ذلك اليوم دينًا لملوك المغول في إيران، حتى انتهت دولتهم سنة ٧٤٤هـ.

كان سيل التتار طاميًا جارفًا مدمِّرًا، ولكن لم يجرف كل الزروع والأشجار في إيران، ولم يذهب بالبذور كلها من هذه الأرض الخصبة، فنمت على الزمان جذور، ونبتت بذور، فلم تعدم إيران في عصر التتار أدبًا. ثم كان إقليم من إيران بنجوة من هذا السيل، إقليم فارس؛ الإقليم الجنوبي الغربي من إيران، الذي نشأت فيه الدولة الفارسية الأولى، والذي حفظ تراث إيران بعد غارات الإسكندر المقدوني حقبًا طوالًا.

كان في هذا الإقليم إمارة أنشأها أحد أتابكة السلاجقة سنقر بن مودود، ودامت زهاء قرن ونصف (٥٤٢–٦٨٥هـ)، وحفظت نفسها في هذه العصور المضطربة بمسالمة

الفاتحين، والتودُّد إليهم. أدى أمراؤها الجزية للسلاجقة ولملوك خوارزم، ثم صانعوا ملوك التتار وأدوا إليهم الجزية كذلك فجنَّبوا بلادهم الكوارث التي حلَّت بغيرها. وانتهت دولتهم بتزوج الأميرة أبش خاتون — آخر من ملك من هذه الأسرة — بالأمير منكَو أحد أبناء هولاكو، فدخل الإقليم في سلطان التتار، حتى توفيت الأميرة في ١١ ذي القعدة سنة ٦٨٥هـ.

كانت هذه الإمارة إبَّان غارات التتار مثابة للناس وأمنًا؛ فلجأ إليها كثير من العلماء والأدباء. وقد أشاد الشيخ سعدي الشيرازي — وهو ينتسب إلى الأمير سعد بن أبي بكر من أمراء هذه الدولة — بما فعل هؤلاء الأتابك لحماية البلاد، قال في مقدمة كتابه «البستان» أبياتًا تَرجمتُها بالعربية:

فمن يبغ أمنًا بهذي الفتن فليس له غير هذا الوطن
فطوبى لبيت كبيت العتيق حواليه من كل فجٍّ عميق
لقد صدَّ إسكندر بالحديد وبالقِطر يأجوج يبني السدود
وقد فقت إسكندرًا في النُّوَب أقمت ليأجوج سد الذهب[١]

وفي شيراز من هذا الإقليم نشأ اثنان من أعظم شعراء إيران: الشيخ سعدي الشيرازي، وقد تقدم ذكره في الجزء الأول من قصة الأدب، وحافظ الشيرازي. وحسبنا أن نذكره من بين شعراء هذا العصر؛ عصر التتار:

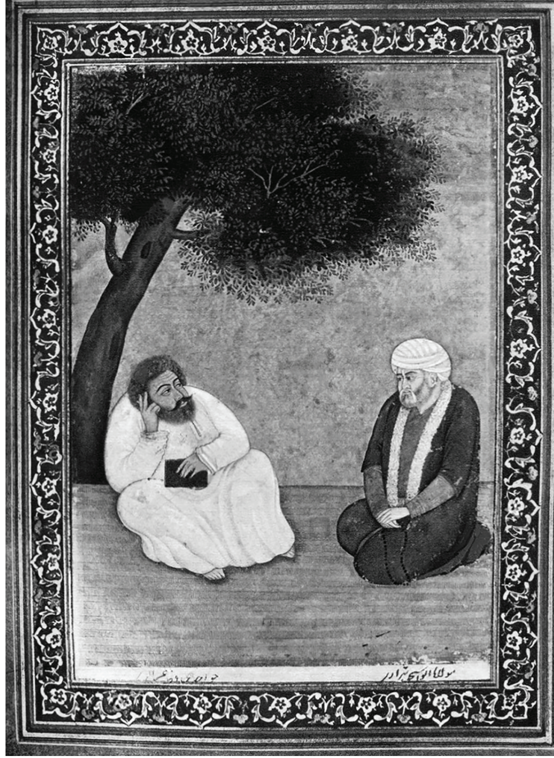
(١) حافظ الشيرازي

شمس الدين محمد الحافظ الشيرازي، ولد في شيراز في أسرةٍ فقيرة، وتوفي أبوه وهو صبي، فاضطرته الفاقة إلى أن يكسب قوته بالعمل في مخبز، ولكن طموحه إلى المعرفة وميله إلى التعلُّم نزعا به إلى مناهل العلم في شيراز؛ فكان يغشاها كلما أمكنته الفرصة.

ولسنا ندري كيف طلب الحافظ العلم، ولكنا نظن أنه سار في طلبه على نهج معاصريه. وقد حفظ القرآن، وبهذا لقِّب «الحافظ»، وأخذ عن علماء شيراز في الدُّور والمساجد والمدارس.

[١] البيت الثاني نظمه الشيخ سعدي بالعربية.

وقد تولَّى التدريس من بعدُ في بعض مدارس شيراز، درَّس التفسير والكلام والنحو والأدب.



حافظ الشيرازي (بجانب الشجرة) وصديقه الشيخ أبو إسحاق.

وعرف حافظ في بلاده عالمًا، ثم ذاع صيته عارفًا، وانتشر كلامه في الآفاق شاعرًا. وعظَّمه العامة والخاصة، والملوك والرعيَّة وحسُن اعتقادهم فيه، فكانوا يتلقَّون أشعاره على أنها رموز للأسرار الإلهية، وإشارات للمعارف القدسية، وأبيات تشبه في ظاهرها كلام الشعراء، وفي باطنها كلام العارفين والأولياء. ومن أجل هذا سمَّوه «لسان الغيب» ودعوه «ترجمان الأسرار».

واتصل ببعض أمراء زمانه وكبرائه، وذكرهم في شعره وسجَّل بعض الخطوب في منظوماته، ولكن ذكر هؤلاء الأمراء والكبراء، وتسجيل هذه الخطوب كان يأتي جملًا موجزة، أو إشاراتٍ خفية في أثناء شعره. لم يصرِّح بالمدح إلَّا قليلًا، ولم يذهب فيه مذاهب المدَّاحين، بل كان البيت أو الأبيات القليلة تأتي في ثنايا غزل من غزلياته لا يكاد القارئ يدرك أن الشاعر قطع سياقه ليمدح.

ولحافظ في الشعر أسلوبٌ دقيقٌ جميل يشبه النغَم الموسيقي المحكَم، جانست كل لفظة صاحبتها، وأصابت كل كلمة دلالتها. ومعانيه بين التصريح والتلويح، والظهور والخفاء، تستغرق عناية القارئ، وتستولي عليه، فيتأملها حريصًا عليها معجبًا بها. وقلَّ من يساير حافظًا في إحكام السبك، ودقة النسج، وإجادة النظم. فلا تجد في أوزانه وقوافيه — على كثرة ما كنَّى وورَّى وجانس — تكلُّفًا أو اضطرابًا أو فضولًا. وكثيرًا ما أتى بالرديف في شعره فلم يهن ولم يتكلف.[٢]

وتبدو مهارته في أكمل وجوهها حين يضمِّن المعاني الصوفية المعاني الظاهرية المألوفة، فيقسم كلامه بين أهل الظاهر وأهل الباطن، فمن شاء تغنَّى به في مجلس شراب بين الندماء والأحباب، ومن شاء تواجد به بين الصوفية، وتجاوز ظاهره إلى معانيه الخفية.

هو كذلك في معظم ديوانه المسمَّى الغزليات،[٣] ولكنه بين الحين والحين يبدو صوفيًّا صريحًا، أو يعرض معانيه في صورٍ شعرية غير محتملة إلا التفسير الصوفي، ثم يسارع إلى التحجب بين أزهار الرياض، ومجالس الشراب، ويسمعك رنين الكئوس وأحاديث الندامى، وأغاريد البلابل، ويحدثك عن الخدود والعيون والحواجب والطُّرَر والأفواه، سنَّة شعراء الغزل والخمر.

ولولا هذه الجلَوات التي يمرُّ بها قارئ شعره، وهذه اللمعات التي يدلُّ بها على نفسه ما التمس الناس في شعره شيئًا وراء المعاني الظاهرة.

وعابرُ ديوان حافظ كالسائر في حديقة ورد؛ تروعه الصور الكثيرة، والألوان المختلفة، ولكنها كلها ورد. فهو يعرض صورًا كثيرة لحقائقَ قليلة.

---

[٢] الرديف كلمة تكرر في آخر الأبيات، ويُلتزم رويٌّ قبلها. والتزام كلمةٍ واحدة دون تكلف لا يكون إلا براعة.

[٣] الغزل في اصطلاح الأدب الفارسي أبياتٌ قليلة تقال في معانٍ شتى أغلبها الغزل في معناه العربي. وهو يقابل القصيد، وهو منظوماتٌ غلب فيها الطول تقال في الوصف والمدح والهجاء إلخ.

أو هو كالمطرب يسمعك كثيرًا من الأوزان والألحان والأنغام، ولكنها لا تعدو حديث الحبيب في جماله ووصله وهجره وبعده وقربه ورضاه وغضبه. وكل ما سمعت من هذا معجبٌ مطربٌ رائع، وكأن كل قطعة — بإحسان التعبير وإجادة التصوير — تتضمن معاني جديدة لم تتناولها قطعة قبلها.

وهذه قطع من شعر حافظ ترجمتها منثورة إلا واحدة نظمتها. وقد أردت أن تكون الترجمة عُطلًا من الزينة مُبينة عن المعنى في غير تكلف:

١

لا ترجَون طاعة وصدق عهد مني أنا السكران الذي طار ذكري باحتساء الكأس يوم «ألست».[٤]

حينما توضأت من ينبوع العشق، كبَّرت أربع تكبيرات على كل كائن.

ناولني الصهباء أعلمك — من أسرار القضاء — أي وجه تيَّمني وأيُّ عَرف أسكرني!

إن الطود هنا أخف من النملة، فلا تيأسنَّ من الرحمة يا عابد الخمرة.

ليفدِ فمك الروح، فما أنبت بستانيُّ العالم في حديقة النظر، أجمل من هذا الكِمِّ بين الزهَر.

ما اطمأن تحت هذه القبة الزرقاء غيرُ هذه النرجسة السكرى لا مسَّتها الضرَّاء!

لحافظ من عشقك ملك سليمان، ولم تنل يده من وصلك إلا الريح.

٢

وهذه قطعة من أجمل ما عرف الشعر الصوفي وأبعده مرمًى:

تحدث شعاع حسنك بالتجلي في الأزل، فبدا العشق وأضرم في العالم نارًا لم تزل.

وتجلَّى عشقه فما رأى المَلك ولهان، فقلبته الغيرة نارًا تشتعل في الإنسان،
وأراد المدعي أن يطالع السرَّ فيعلم، فدفعت يد الغيب في صدر غير المحرَم.[٥]

---

[٤] يون ألست: إشارة إلى الآية الكريمة ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى﴾.

[٥] يستعمل في الفارسية المحرَم في معنى الأمين على السر والأهل له. وهو في العربية بمعنى أقرباء المرأة الذين لا يحل لهم تزوجها. وهم أمناء عليها.

وهمَّ العقل أن يضيء من هذه الشعلة سراجًا، فتلألأ برق الغيرة وزلزل العالم هياجًا.
اقترع الآخرون على العيش وقلبي المغتم، عاودت قرعته الغم. نظر ليرى في العالم صورته، فضرب في مزرعة الإنسان خيمته. إنما خط حافظ سجلَّ الطرب في عشقك، حينما خطَّ على أسباب الفرح من أجلك.[٦]

وحافظ يبين في شعره عن انقباض واكتئابٍ وحزن، ويعرب عما يمتحن به في هذا العالم، ويغلب عليه التشاؤم، ولكنه يبين عن فرحه وسروره أحيانًا، وعن تهلُّله وإشراقه، وتأميله وانبساطه، كأنه برئ من مرض، أو استراح من ألم، أو ظفر بما يريد بعد عناء، أو حُمَّ له بعد طول الفراق لقاء. فغزله الذي أوله:

تعالَ فإن قصر الأمل واهن القواعد، وهات الخمر فأساس العمر على الرياح.

يقول فيه:

لا تؤمل صدق العهد من الدنيا المتقلِّبة، فإن هذه العجوز عروس لألف زوج.

ويقول بعد هذا البيت كالذي أفاق من غفوة:

ماذا أقول لك؟ كم بشَّرني ملك الغيب البارحة، وأنا في الحانة سكران خائر!
قال: أيها البازي الطموح، أليف السدرة، ليس مقامك في زاوية المحن هذه.
لا لا! استمع، ألا تسمع الصفير ينبعث من شرفات العرش. ما الذي أصابك في هذا الشرك.

وله غزل أوله:

ترك شيخنا البارحة مسجده إلى الحانة، فما ترون يا إخوان الطريقة.

يقول فيه:

جلا علينا وجهك الجميل آية من اللطف، فليس في تفسيرنا إلا اللطف والجمال.

---

[٦] خط على أسباب الفرح، أي ضرب عليها بالقلم (شطبها).

وهذا البيت يبين عن الأصل الذي يصدر عنه حافظ، فقد أدرك من الجمال الإلهي في هذا العالم ما أنطقه بتفسير هذا الجمال كالطائر الغرد الذي يشرف على شجرة في روضة يقلب نظره بين المياه والأزهار والأشجار، وكأن تغريده ترجمة الجمال الذي يرى، وتفسير الحسن الذي يُبصِر، بالأصوات والأنغام.

ولا أنسى كلما تحدثت عن حافظ غزله الرائع الذي أوله:

رأيت البارحة الملائكة تدق باب الحانة، وتصوغ طينة آدم كأسًا.

ويعلن عن اغتباطه بما أدرك فيقول:

إن سكان حرَم الملكوت شاركوني الشراب وأنا حِلس التراب. أحمد الله فقد وقع الصلح بيني وبينه. وهذه الحور راقصة تشرب كئوس الشكر فرِحة.

ويقول بعد هذا البيت وكأن هذا الصلح هو إدراك الستر المحجب، والاطلاع على الحقيقة الخفية التي ضلَّ عنها الناس:

التمس عذرًا لحرب الاثنتين والسبعين ملة، فقد عميت عليهم الحقيقة، فضربوا في بيداء الخرافات.

٣

وهذه قطعةٌ أخرى من قطعه التي يبين فيها عن نفسه في ثورة وهياج:

تعالى الله أي سعادة لي الليلة فقد أوافي حبيبي بغتة الليلة!
سجدت حين رأيت وجهه الجميل بحمد الله ما أحسن عملي الليلة!
قد أثمر غصن عيشي بوصله، فأنا مجدود ظافر الليلة!
ينقش دمي على الأرض «أنا الحق» كالحلاج إن صلبتني الليلة!
في يدي براءة ليلة القدر أتى بها طالعي اليقظان الليلة!
صح عزمي على أن أرفع الغطاء عن الطبق ولو ذهب رأسي الليلة!
أنت صاحب نعمة وأنا مستحق فهات زكاة الحسن فلي الحق هذه الليلة!
إني لأخشى أن يَمَّحِي حافظ من الثورة التي في رأسي الليلة.

فهذه إحدى قطعه التي لا تفسر في جملتها إلا بالمعاني الصوفية. وهي من الأبيات التي يرمي بها الوجد أحيانًا، فيُغلَب حافظ على تقنُّعه وتحجُّبه، فقد عزم على أن يبوح بالسر ولو كان في هذا قتله. وإن قتل فلن يحوِّله القتل عن هذا الإدراك الذي أحاط به، وتغلغل في سريرته، وسرى في دمه، فلو سال دمه على الأرض ما دلَّ إلا على هذا المعنى، وما رسم على الأرض إلا الكلمة الناطقة بالفناء، والتي صلب بها الحلاج «أنا الحق»، بل يخشى حافظ مما ثار نفسه هذه الليلة أن يمَّحي.



الحافظية في مدينة شيراز، حيث ضريح حافظ الشيرازي.

وهذه قطعة يدعو حافظ فيها إلى الرجاء والتفاؤل ترجمتها نظمًا:

يوسف المفقود في أوطانه، لا تحزَن! عائد يومًا إلى كنعانه، لا تحزنن!
بيت الأحزان تراه عن قريب روضة، يضحك الورد على بنيانه، لا تحزنن![٧]

[٧] بيت الأحزان اعتكف فيه يعقوب حزنًا على يوسف.

رأسك الأشعث يومًا سوف يلقى زينة، ويفيق القلب من أشجانه، لا تحزنن!
هذه الأفلاك إن دارت على غير المنى لا يدوم الدهر في حِدْثانه، لا تحزنن!
أيها البُلبُل تغدو في ربيع ثانيًا، تستظل الورد في أغصانه، لا تحزنن!
لست تدري الغيب في أسراره، لا تيأسَنْ؛ كم وراء الستر من أفنانه، لا تحزنن!
إن إلى الكعبة في أشواقك اجتزت الفلا فدهاك الشوك من سَعدانه، لا تحزنن!
يعلم الله مُحيل الحال ما أحوالنا، والعدى والحِبُّ في هجرانه، لا تحزنن!
يا فؤادي إن يَسِل بالكون طوفان الفنا فُلْك نوح لك في طوفانه، لا تحزنن!
منزلٌ جِدٌّ مَخوف ومراد شاحطٌ، لم يَدُم فجٌّ على ركبانه، لا تحزنن!
حافظٌ ما دمت بالفقر وليل مظلم في دعاء الله أو قرآنه، لا تحزنن!

وفي هذه القطعة مثل من الأوزان والقوافي الفارسية. فالوزن من الرمل المثمَّن أي ذي التفعيلات الثماني. والرمَل في العربية لا يزيد على ست.

والقافية مردوفة، تكررت فيها كلمة «لا تحزنن» والْتُزم الروي في الكلمات التي قبلها. وهذا شائع في الشعر الفارسي عامة، وشعر حافظ الشيرازي خاصة.

وقد كتب تاريخ حافظ وترجم ديوانه الدكتور إبراهيم أمين المدرس بكلية الآداب، فليرجع إليه من شاء المزيد.

ولا يتسع المجال لتتبع الآثار الأدبية في عهد التتار، وحسبنا أن نقول إنه كان عصر اضطراب في أوله، اضطرب فيه الأدب، فكانت فترة دَهِش فيها الناس لما أصابهم، ولم يجدوا من يشجعهم أو يستمع لهم، فانقطع النسَق فكان عهد التتار فاصلًا بين عهدَين.

والذي يثير إعجاب المؤلف في هذه الحقبة التأليف التاريخي وحده. فقد عني التتار بتسجيل أخبارهم، وتدوين مآثرهم وتعريف الناس بسير آبائهم، فألِّفت كتب في التاريخ هي أحسن ما أنتجه عصر من عصور إيران.

ومن أجل هذا يحسن أن نفصِّل الكلام في هذا الجانب من الثقافة الإيرانية في ذلك العصر.

وأترجم لأكبر مؤرخي هذا العصر، الذي مهد السبيل لمن بعده، وهو رشيد الدين فضل الله صاحب الكتاب المعروف «جامع التواريخ».

(٢) رشيد الدين وكتابه جامع التواريخ

استجاب التتار سريعًا للإسلام وحضارته، واستعانوا بالمسلمين في تدبير دولتهم، ثم أسلموا واندرجوا في الجماعة الإسلامية.

وقد نَبَه في عهدهم وزراء رعوا السياسة والعلم، وتركوا في التاريخ آثارًا محمودة منهم أسرة الجويني؛ شمس الدين محمد صاحب الديوان، وأخوه علاء الدين عطا ملك، وابنه بهاء الدين. تولى شمس الدين الوزارة لهولاكو ولابنه أباقا. وولي علاء الدين أمر بغداد أربعًا وعشرين سنة منذ عام ٦٥٧هـ. وكان بهاء الدين واليًا على العراق العجمي وفارس.

وكان لهذه الأسرة فضل في تدبير الملك ورعاية العلم والأدب، وكان فيها الأدباء العلماء. وقد ألَّف عطا ملك كتابًا ضخمًا في تاريخ التتار سماه «تاريخ جهانكُشا» أي فاتح العالم، يعني جنكيز خان. أكمله سنة ٦٥٨هـ، بعد فتح بغداد بسنتين، وانتهى فيه إلى حوادث سنة ٦٥٥هـ.

ومن كبار الوزراء والعلماء والمصلحين في دولة الإيلخانيين رشيد الدين فضل الله بن عماد الدولة أبي الخير بن موفَّق الدولة علي. كان جده موفق الدولة هو ونصير الدين الطوسي في أسْر الإسماعيلية في قلعة ألَمُوت حينما استولى عليها هولاكو سنة ٦٤٦هـ، السنة التي ولد فيها رشيد الدين، فدخل موفق الدولة في خدمة هولاكو.

وصار رشيد الدين طبيبًا لأباقا بن هولاكو، ونبُه شأنه، وعلت مكانته. فلما ولي محمود غازان ٦٩٤هـ زادت مكانة رشيد، وعُرف فضله، وتمكنه في علومٍ أخرى إلى الطب الذي عُرفت خبرته فيه من قبلُ. فلما عُزل الوزير صدر الدين الزنجاني المعروف بصدر جهان وقتل، ولي رشيد الدين الوزارة وأُشرِك معه سعد الدين سنة ٦٩٧هـ. وذلك بعد ثلاث سنين من ولاية غازان. وصحب غازان في غزواته في الشام، وكان كاتبه باللغة العربية. واستمر رشيد الدين وزيرًا بعد موت غازان، فوزر لأولجايتو (خدا بنده) وأغدق عليه خدا بنده الهبات وقرَّبه إليه، وركن إليه في تدبير الملك، فبلغ رشيد الدين أوج سلطانه، وتصرف كما يشاء خُلقه وعلمه وحكمته.

بنى رشيد الدين بجوار السلطانية دارِ الملك الجديدة ضاحيةً سماها الرشيدية. وبنى فيها مسجدًا كبيرًا ومدرسة ومارستانًا ومستشفًى، ودورًا أخرى للخيرات وزهاء ألف منزل.

وبعد قليل بنى ضاحيةً أخرى قرب الغازانية شرقي تبريز، وأنفق أموالًا كثيرة، حتى ساق إليها الماء من نهر سراوْ (سراورُود) في قنواتٍ منحوتة في الصخر، مكَّنه من هذه الأعمال ما أفاض عليه السلطان من الأعطية.

وفي عهد أبي سعيد بن أولجايتو (٧١٦–٧٣٦هـ) أشرك معه في الوزارة علي شاه، ونالت الدسائس المتمادية من رشيد الدين فعُزل. ورغب في أن يعيش في دَعةٍ بعيدًا عن الدسائس، وكان من الأمراء من يودُّ رجوعه إلى الوزارة، فاهتم منافسه علي شاه فاتهمه أنه هو وابنه الصبي إبراهيم وضعا السم لأولجايتو في دواءٍ صنع له، وصدَّق أبو سعيد التهمة، وكان صبيًّا في الخامسة عشرة من عمره؛ فقتل الرجل العالم الخيِّر الحكيم الحازم بعد أن لبث يدبر ملك المغول عشرين عامًا. قتل سنة ٧١٨ وقد نيَّف على السبعين، وقتل معه ابنه إبراهيم وهو صبي في السادسة عشرة من عمره، وتلك كانت غايةَ وزراء المغول الإيلخانيين لم ينجُ منها إلا قليل.

وتبع قتلَه مصادرة أمواله وتعذيب أقاربه ونفيهم وإبطال أوقافه، وأبيحت المحلة التي بناها، وسميت الربع الرشيدي.

دفن رشيد الدين في القبر الذي أعده لنفسه، ولكن هذا الرجل الكبير لم يترك له حتى قبره، فقد أمر ميرانشاه ابن تيمورلنك بعد مائة عام أن ينبش القبر، وتنقل عظام المقبور إلى مقبرة اليهود. وكان حساد الرجل يزعمون أنه يهودي الأصل، ومنهم من زعم أنه لم يزل على اليهودية.

(٢-١) كتبه

كان رشيد الدين — على كثرة شواغله — معنيًّا بتأليف الكتب في موضوعاتٍ شتى، فألف:

(١) جامع التواريخ، وسنعود إلى الكلام فيه.

(٢) وكتاب الأحياء والآثار، وهو ٢٤ فصلًا تتناول موضوعاتٍ مختلفة في الطبيعة والزراعة والغرس وتربية الحيوان وقتل الحشرات الضارة، وفي العمارة والتحصين وبناء السفن، واستخراج المعادن إلخ. وهذا الكتاب مفقود.

(٣) والتوضيحات، وهو في العقائد والتصوف، كتبه بأمر أولجايتو ومنه نسخة في مكتبة باريس.

(٤) ومفتاح التفاسير، في بلاغة القرآن وفي المفسرين وطرائقهم وموضوعاتٍ دينية أخرى.

(٥) والرسالة السلطانية في العقائد، ألَّفها على أثر مجادلة وقعت في مجلس أولجايتو.

(٦) ولطائف الحقائق في العقائد أيضًا، وهي ثلاثون رسالةً صدَّرها بمقدمة حدَّث فيها برؤيا رأى فيها الرسول صلوات الله عليه ليلة السادس والعشرين من رمضان سنة ٧٠٥هـ، وهذه الأربعة الأخيرة مكتوبة بالعربية، وقد جمعت وسميت المجموعة الرشيدية، ونسخها موجودة.

وكتبٌ أخرى.

(٢-٢) عناية رشيد الدين بكتبه

توسل رشيد الدين بوسائلَ عدة لتخليد كتبه، كان يأمر أن تنسخ من كل كتاب نسخٌ كثيرة ويعيرها للعلماء مرخصًا لهم في نسخها.

وأمر بأن يترجم كل كتاب له عربي إلى الفارسية، وكل كتاب له فارسي إلى العربية، وأن ينسخ من هذه وهذه نسخٌ كثيرة لتحفظ في خزانة الجامع في المحلة المنسوبة إليه «الربع الرشيدي».

وأمر أن تجمع رسائله مع ما يتصل بها من صور وخرائط في مجموعٍ واحد، سمي جامع التصانيف الرشيدي، وتوضع في خزانة هذا الجامع.

وأمر أن تكتب أربعة من كتبه في الطب وتدبير المغول للحكومات باللغات الثلاث العربية والفارسية والصينية.

وأباح نسخ كتبه كلها لمن يشاء، وخصص مالًا من وقف الجامع لنسَّاخين يكتبون في كل سنة نسختَين من كل كتبه؛ إحداهما بالعربية والأخرى بالفارسية ترسلان إلى إحدى المدن الإسلامية الكبرى.

وأمر أن تُنسخ هذه الكتب على أحسن الورق البغدادي بأحسن الخطوط وأوضحها، وأن تقابل بالأصول مقابلةً دقيقة.

وأمر أن يُختار النساخون من مهرة الكتاب الذين يجيدون الكتابة، ويسرعون فيها، وأن يعملوا في المساجد. وكلما كملت نسخة وضعت على كرسي بين المنبر والمحراب، وتُلي عليها دعاء للمؤلف كتبه لنفسه، ويكتب هذا الدعاء آخر كل نسخة، ويتلوه تحميد أنشأه

رشيد الدين، وخاتمة يكتبها قيِّم الوقف يبين فيها تاريخ النسخة، والمدينة التي كتبت لها، ويذكر اسمه ونسبه ليدعو له المسلمون.

ثم تحمل النسخة إلى قضاة تبريز ليشهدوا أن وصايا الواقف قد أنفذت في كتابتها. وترسل إلى المدينة التي كتبت لها، فتوضع في خزانةٍ عامة، وييسر للناس الاطلاع عليها واستعارتها برهنٍ يقدره قيِّم الخزانة.

وأمر أن تكتب نُسَخ من المجموعة الرشيدية وبيان الحقائق وكتاب الأحياء والآثار، وتعطى لأحد المدرسين في الجامع يقرأ منها كل يوم ويفسرها للطلاب. وعلى كل مدرس أن ينسخ من أحد هذه الكتب نسخةً عربية وأخرى فارسية في مدةٍ محدودة، فإن لم يفعل عزل. والنسخة التي يكتبها تكون له يتصرف بها كما يشاء. وتُيسَّر مطالعة هذه الكتب لمن يشاء، ولكن لا تنقل من خزانتها.

وعلى قُوَّام الوقف أن ينفذوا شروط الواقف في غير تبديل ولا تحريف ولا ونى، ومن لم يفعل فعليه لعنة الله.

(٢-٣) جامع التواريخ

هو بالعربية والفارسية.

أشار السلطان غازان أحد الملوك من بني هولاكو على وزيره رشيد الدين فضل الله بأن يكتب تاريخ المغول وقبائلهم وأنسابهم باللغة الفارسية. وجمع إليه كل خبير بتاريخ المغول، ويسَّر له الاستفادة من سجلات الدولة، فلم تمنعه شواغله الكثيرة أن يجمع هذا التاريخ الجامع، ويقول دولتشاه: إن المؤلف لم يجد وقتًا للكتابة إلا ما بين صلاة الفجر وشروق الشمس من كل يوم. وقد توفي غازان قبل أن يتمَّ الكتاب، فأمر أخوه وخليفتُه أوليجايتو بإتمامه وتصديره باسم غازان الذي أشار بتأليفه.

في كشف الظنون: «لما شرع في التبييض مات السلطان غازان في شوال سنة ٧٠٤هـ، وجلس مكانه أخوه خدابنده محمد، فأمره بإتمامه وإدخال اسمه في العنوان. وأمر أيضًا بإلحاق أحوال الأقاليم وأهلها وطبقات الأصناف، وبأن يجعل جامعًا لتفاصيل ما في كتب التاريخ.

وأمر مَن تحت حكمه من أصحاب تواريخ الأديان والفرق بالإمداد إليه من كتبهم. وأمر أيضًا بأن يجعله مذيلًا بكتاب صور الأقاليم ومسالك الممالك، فأجاب وكتب أحوال الدولة الجنكيزخانية، وأمة الترك مفصَّلًا في مجلد، وذكر خلاصة الوفيات في مجلدٍ آخر،

وذكر صور الأقاليم في مجلدٍ آخر على أن يكون ذيلًا له، ونقل أخبار كل فرقة على ما وجد في كتبهم بغير تغيير ...» إلخ.

فقد أمر أولجايتو بكتابة جزءٍ آخر، في تاريخ البشر وبخاصة المدن الإسلامية، وجزءٍ ثالث في تقويم البلدان. والذي في أيدينا اليوم الجزء الأول الذي يتضمن تاريخ المغول، ويسمى أحيانًا التاريخ الغازاني، والثاني المتضمن التاريخ العام.

وتم الكتاب كله سنة ٩١٠هـ.

والجزء الأول فيه بابان؛ الأول: في قبائل المغول والترك وفروعها وأنسابها وأساطيرها. والثاني: تاريخ جنكيز خان وآبائه وخلفائه إلى غازان خان.

والجزء الثاني مقدمة؛ تاريخ آدم والأنبياء، وبابان؛ الأول: في ملوك الفرس قبل الإسلام، والثاني: في سيرة الرسول صلوات الله عليه والخلفاء إلى زوال الخلافة العباسية بأيدي المغول، وملوك الفرس بعد الإسلام الغزنويين والسلاجقة وملوك خوارزم وأتابكة فارس، وتاريخ الإسماعيلية.

ثم في الترك، وأهل الصين، واليهود والفرنج وملوكهم وبابواتهم والهند وبوذا ودينه.

وهذا كتاب له قيمته وخطره في التاريخ بما جمع تواريخ أممٍ كثيرة في عصورٍ متطاولة، وبما استقصى المواقف في جمع الأخبار من مصادرها المكتوبة وغير المكتوبة، وهو نسيج وحده في طريقته وأسلوبه.

وقد يُسِّر للمؤلف من المصادر وأتيح له من الرواة ما لم يجتمع مثله لمؤرخ.

يزاد على هذا التقاء تواريخ الأمم، وحوادث العصور فيه؛ فهذا مؤلِّفٌ مسلم يكتب لسلاطين تجاذبتهم الأديان حينًا، ثم سكنوا إلى الإسلام. وهو يكتب في حدود عصورٍ مختلفة، ما قبل غارات التتار وما بعدها. وحسبنا أنه يؤرخ لبني جنكيز وهم في مركز الحضارة الإسلامية، ولكنهم متصلون بأمتهم وبسننهم إلى قلب الصين.

قال المؤلف في أول الكتاب:

> أكتب تواريخ أصل المغول ونسبهم، ونسب سائر الأتراك الذين يشبهون المغول، فصلًا بعد فصل، وأرتب تلك الروايات والحكايات التي تتعلق بهم مما كان موجودًا في خزائنهم المعمورة، ومما وجد عند بعض الأمراء ومقرَّبي الحضرة الشريفة مودعة. وإلى هذا الزمان لم يجمعها أحد، ولم يتيسر له سعادة هذا التصنيف، وشرف هذا التركيب والتأليف. وكل واحد من المؤرخين كتب سطرًا من ذلك من غير معرفة بحقيقة الحال، بل سمعه من أفواه العوامِّ وتصرَّف فيه على وجهٍ اقتضاه رأيه، ولم يتيقن صحة ذلك لا هو ولا غيره.

وقد تلا رشيد الدين مؤرخون في العهد التتاري، فكتبوا كتبًا في التاريخ قيِّمة منها تاريخ گزيده للمستوفي وتاريخ الوصَّاف، كما كتب قبل رشيد الدين تاريخ جهانگشا (فاتح العالم) لعطا الجويني.

واتصل التأليف في التاريخ بعد عهد التتار، فكُتبتْ روضة الصفا وحبيب السيَر وغيرهما.

الفصل الثاني: عصر التيموريين

١

تيمورلنك وأولاده

سنةَ توفي أبو سعيد ثامن ملوك المغول الإيلخانيين وآخرهم، ولد رجل قُدِّر له أن يسيِّر على إيران وما يليها عاصفة من الخراب والدمار كالتي أثارها بنو جنكيز من قبلُ. ذلكم تيمور الذي عرف باسم تيمورلنك.[٨]

ولد في كَشَّ فيما وراء النهر سنة ٧٣٦ﻫ. وقد وُصل نسبه بجنكيز خان، وليس يتسع مجال القول هنا لنبين كيف نشأ تيمور، وكيف تسلَّط، وكيف نشر فتوحه في إيران والهند وآسيا الصغرى والشام.

حسبنا أن نقول إن إيران في الحقبة التي بين وفاة أبي سعيد وغزو تيمور إياها، وهي خمسة وأربعون عامًا، كانت مقسمة بين أربع دولٍ صغيرة، أعظمهم وأجداهم على الأدب آل المظفر في ولاية فارس والعراق العجمي وكرمان. وكانت دار ملكهم شيراز، وهم الأسرة التي عاش في كنفها حافظ الشيرازي.

ثم شرع تيمور يفتح إيران سنة ٧٨٢ﻫ، فاستولى عليها سريعًا فيما استولى عليه من الأقطار.

وتوفي سنة ٨٠٧ﻫ وقد امتدت دولته من دهلي إلى دمشق، ومن بحيرة آرال إلى خليج البصرة، وكانت سمرقند دار ملكه.

وكان عسيرًا أن يُحتَفظ بهذا الملك الفسيح، فاسترد بعض الدول المغلوبة ما سُلِبوه بعد موته، وتمكن أولاده من تثبيت سلطانهم في الولايات الشمالية من إيران.

---

[٨] لنك: الأعرج.

وتنازع بنو تيمور على الملك زمنًا إلى أن قضى عليهم الشيبانيون فيما وراء النهر والصفويون في إيران.

ودامت دولة تيمور وخلفائه إلى سنة ٩٠٧هـ، فقد استمرت زهاء مائة وأربعين عامًا (٧٧١–٩٠٧هـ).

٢

كان القرن التاسع الهجري عصر اضطرابٍ سياسي في إيران والبلاد المتصلة بها، فقد أعقب موتَ تيمورلنك سنة ٨٠٧هـ اضطرابُ الدولة التي بناها بالسيف والرعب. واستطاع ابنه شاه رُخ أن يثبِّت سلطانه على معظم أرجاء المملكة، وأن يثبُت لثورات أقاربه بين الحين والحين. فلما مات شاه رخ سنة ٨٥٠هـ خلفه ابنُه أُلُغ بك، فلم يغنِ غَناء أبيه، وتوفي بعد قليل. فكان الأمر بعده كما قال السير جون ملكولم: «بعد موت ألغ بك نرى طائفةً من ذرية تيمور يتنازعون أرجاء الإمبراطورية. وقد بلغ إجلال الناس للدم التيموري حدًّا يسَّر لكل من يفخر بجريان هذا الدم في عروقه أنصارًا يمكِّنونه من الظفر بعرش أو قبرٍ مجيد.»

ونشأت في هذا القرن دولٌ جديدة، فنازعت بني تيمور المتنازعين: دولةُ الأزبَك فيما وراء النهر، ودولتا التركمان المعروفتان: قَره قُيونلو (ذوو الشاة السوداء)، وآق قُيونلو (ذوو الشاة البيضاء). وكانت خاتمة هذا الاضطراب المستمر انتصار الشاه إسماعيل مؤسس الدولة الصفوية في موقعة شُرور سنة ٩٠٧هـ بعد مائة سنة من موت تيمور. وكان هذا الانتصار على جيوش آق قيونلو فاتحة انتصارات مدَّت سلطان إسماعيل ما بين نهر جيحون وخليج البصرة وأفغانستان والفرات؛ فجمع شمل هذه البلاد مرةً أخرى.

٣

وإنما يعنينا من ذرية تيمور الأمراء الذين كان لهم أثرٌ حميد في السياسة والعلوم والفنون:

(١) شاه رخ بن تيمور، وكان أمير خراسان أيام أبيه، تولاها وعمره عشرون سنة عام ٧٩٩هـ، وضرب النقود باسمه. ثم امتد سلطانه بعد أبيه على معظم إيران وما وراء النهر. ولم يكن همه توسيع ملكه، بل إصلاح ما أفسده أبوه وتعمير ما أخربه. وقد

أجمع مؤرخوه على مدحه والإشادة بحبه للسلم وعنايته بتعرف أحوال الرعية وإسعادها. وكان مكرمًا رجال العلم والأدب فقصدوه من كل جانب.

(٢) ولم يدم ملك ابنه ألغ بك أكثر من ثلاث سنين، ولكنه شارك في نشر العلم. وقد بنى مرصد سمرقند حينما كان أمير تركستان في عهد أبيه، وإليه ينسب زيج ألغ بك أو الزيج الجديد السلطاني.

(٣) وكان السلطان أبو سعيد حفيدُ ميران شاه بن تيمور ذا عناية بالعلم والأدب كذلك. وقد استقرَّ ملكه في هراة اثني عشر عامًا.

وأعظم بني تيمور أثرًا في العلوم والآداب السلطان أبو الغازي حسين الذي ملك هراة بعد موت أبي سعيد سنة ٨٧٣هـ، واستمر ملكًا إلى أن توفي سنة ٩١١هـ. وفي كنفه عاش الجامي زمنًا طويلًا، وإليه أهدى كثيرًا من مؤلفاته. وكان السلطان أديبًا شاعرًا، ولكن الفضل الأكبر في تثبيت دولته واجتماع العلماء والأدباء حوله يرجع إلى وزيرٍ عالمٍ شاعرٍ خيِّرٍ معمِّرٍ محبٍّ للعلماء صارت هراة في أيامه مجمع النابغين من رجال العلوم والفنون، حتى عدَّت إذ ذاك كمدينة غزنة في عهد السلطان محمود، فلا يستطيع من يتكلَّم في هذا العصر أن يغفله، ذلكم هو الوزير الكبير علي شيرنوائي.

ولد في هراة سنة ٨٤٤هـ، ومات ودفن بها سنة ٩٠٦هـ، وكانت وزارته في ذلك العصر المضطرب مصدر سلم وإصلاح. وقد وثق به السلطان حسين، وكان رفيقه في طلب العلم، فألقى إليه مقاليد الدولة، فيسر الله الأمور، وعمَّ السلم، حتى استطاع هذا الوزير أن يفرغ بعض الفراغ للإشراف على المؤلفين، وأن يشاركهم في التأليف والنظم، ووجد سبيلًا للرياضة الروحية، وأدخله صديقه الشيخ الجامي في الطريقة النقشبندية.

وقد أجمع مؤرخوه على أنه كان من الأفذاذ الذين تزيَّن بهم تاريخ الإسلام، حتى بابُر، وهو أدق نقدًا وأكثر اقتصادًا في المدح من أصحاب التراجم، يقول إنه لا يعرف مثله في السخاء ورعاية العلماء.

وقد شجع هذا الوزير كثيرًا من العلماء والأدباء على التأليف وقرض الشعر. وكان صديقًا للجامي ومحسنًا إليه، وقد أهدى إليه الجامي كثيرًا من كتبه. ورثى الوزير صديقه الجامي حين مات ونظم منظومة طويلة سماها «خمسة المتحيرين» تخليدًا لذكرى صديقه وشيخه في التصوف.

وكان هذا الوزير مولعًا بالموسيقى والغناء والتصوير والنقش، فعاش في رعايته كبار المصورين والموسيقيين، ومنهم المصور الكبير بهزاد، وشاه مظفر، والموسيقي قول محمد وشيخي النائي، وحسين العودي.

وكان شاعرًا عظيمًا أغنى اللغة التركية الشرقية بمنظوماته المطولة، وهي ستة مثنوياتٍ كبيرة. وكان مؤلفًا خصب القريحة كتب تسعةً وعشرين كتابًا في موضوعات مختلفة في عهد السلطان حسين، آخرها «محاكمة اللغتين». وهو كتاب أراد أن يبين فيه امتياز اللغة التركية على الفارسية، كتبه سنة ١٩٠٥م قبل وفاته بسنةٍ واحدة. وقد رأيت في إستانبول معجمًا له في اللغة العربية سماه سبعة الأبحر.

وقد أهدى إليه كثير من المؤلفين كتبهم، منهم الشيخ الجامي، وله ألَّف كتابه «نفحات الأنس» في تراجم الصوفية، ودولتشاه الذي أهدى إليه كتابه «تذكرة الشعراء».

وأما كلفه بالتعمير وبرُّه بالفقراء وعنايته بدور العبادة والعلم، فحسبنا في ذلك أن نعرف أن بناءه وترميمه ووقفه تناول ثلاثمائة وسبعين بناء بين مسجدٍ ومدرسةٍ وخان ودار صدقة في خراسان، وأنه جلب الماء من عينٍ بعيدة في طريقٍ وعر إلى مدينة المشهد، فهي تسقى منها حتى اليوم.

٤

نرى إذن أن عصر بني تيمور، على كثرة فتنه وحروبه، كان عصر ازدهار للآداب والفنون. كان هؤلاء الأمراء المتنازعون كالأمراء الذين استقلوا في العراق والشام وإيران في القرن الرابع الهجري، فتنافسوا في إحياء الآداب، بل كانوا كملوك الطوائف في الأندلس، تنافسًا في تقريب العلماء والشعراء.

يقول الدكتور مارتن: «إن تكن جيوش تيمور قد محت آثارًا جميلة، فإن خلفاءه أحدثوا كثيرًا من بدائع الصناعات، وأبلغوا الفنون الفارسية أعلى درجاتها. كانوا في فترات السلم يعنون بالكتب، وينظمون الشعر، وكثير منهم أجاد في شعره، فالسلطان حسين مرزا لم يكن شاعرًا قليل الخطر، وشعره التركي يفوق شعر كثير من شعراء وقته، وقد كتب أيضًا باللغة العربية.

إنهم كانوا في أساليب حياتهم يشبهون أمراء أوروبا المعاصرين، أو أمراء فرنسا في القرن الثامن عشر، ولكنهم كانوا في الأدب أعظم أثرًا. كان شاه رُخ وأُلُغ بك، وباي سُنقُر، والسلطان حسين، محبين للكتب يعنون بالإجادة في نسخها وتذهيبها وتحليتها،

فهم لا يقلون عن معاصريهم دوقات برجندي Bergundy، ولا يقاس بهم عشاق الكتب في إيطاليا في القرنَين السادس عشر والسابع عشر.

كان باي سنقر والسلطان حسين في إيران كما كان وليم موريس في إنجلترا بعد أربعة قرون، إنهم لم يكتفوا بجمع الكتب، بل خلقوا فنونًا لها، ولا يمكن أن يقاس بالكتب الشرقية في ذلك العصر أجملُ ما عرفته أوروبا من الكتب. وكان باي سنقر خاصة مولعًا بالفنون الكُتُبيَّة، فنشأ في رعايته أجمل الأساليب في صناعة الكتب، وكان من أعاظم المولعين بالكتب في العالم كله. كان يعمل بأمره وتشجيعه أربعون صَنَعًا في النسخ، وبلغت العناية بالورق والتصوير والتجليد حدًّا لا يعرف نظيره حتى اليوم.

وقد أخرجت إيران أجمل بُسُطها في عهد التيموريين، لا في عهد الشاه عباس، وصنع في قصورهم من السلاح والدروع والأدوات والآنية المحلاة بالعاج ما لم تعرف مثله الأقطار الأخرى.»

٥

العلماء والكتاب والشعراء

وقد نبغ في هذا العصر كثير من الكتاب والمؤلفين، عدَّ المؤرخ خُوندَمير في كتابه «حبيب السير» زهاء مائتين من الكتاب والمؤلفين في ذلك العصر.

فمن المؤرخين حافظ أبرو صاحب «زبدة التواريخ» ألَّفه لشاه رخ، وفصيحي الخوافي صاحب «المجمل» في التاريخ والجغرافيا، ألفه لشاه رخ أيضًا، وعبد الرازق السمرقندي صاحب «مطلع السعدين» أهداه إلى أبي سعيد، ومعين الدين الإِسفيزاري صاحب «روضات الجنات» في تاريخ مدينة هراة، كتبه للسلطان حسين.

ومنهم المؤرخ الكبير ميرخُوند صاحب «روضة الصفا» أمضى معظم حياته في هراة في كنف الوزير علي شير.

ومن أصحاب التراجم دولتشاه صاحب «تذكرة الشعراء»، وحسين الواعظ صاحب «روضة الشهداء» في مصارع آل البيت، وعلي بن حسين الواعظ صاحب «رشحات عين الحياة» في تراجم الصوفية. وقد ألَّف السلطان حسين كتابًا في التراجم سماه «مجالس العشاق»، كما ألف وزيره علي شير «مجالس النفائس» في تراجم الصوفية والشعراء.

وكان للشعر رواج في ذلك العصر، وقد أثر شعراؤه في تركيا وما وراء النهر والهند، وكانت الصناعة والتكلف غالبَين على الشعراء، إلا جماعة من كبرائهم.

ومن كبار الشعراء شاه نعمة الله الكرماني، وهو صاحب طريقة في التصوف، توفي ٨٣٤هـ، وسيد قاسم الأنوار ولد في ولاية تبريز سنة ٧٥٧هـ، ومات في خَرجِرد سنة ٨٧٣هـ وكاتبي النيسابوري، وإمامي الهروي.

وقد ذكر علي شير ٤٦ شاعرًا معاصرًا.

وأما التصوف فكان غالبًا على العلماء والشعراء. وقد أُلِّفت في تراجم الصوفية «نفحات الأنس» للجامي و«الرشحات» للواعظ و«شرح المثنوي» لكمال الدين الخوارزمي.

وإذا أردنا أن نختار من أدباء هذا العصر من يتمثل فيه علم العصر وأدبه وتصوفه في أكمل صورها فذلكم:

(٤-٢) الشيخ عبد الرحمن الجامي

أ

هو نور الدين عبد الرحمن الجامي بن نظام الدين أحمد الدشتي بن شمس الدين محمد، كان جده من دشت إحدى محلات أصفهان، ثم رحل إلى ولاية جام من خراسان، وهناك تقلد القضاء والإفتاء، وتزوج امرأة من ذرية الإمام محمد بن الحسن الشيباني صاحب أبي حنيفة، فوُلد له نظام الدين، وكان شمس الدين وابنه يُعرفان هناك بلقب الدشتي، نسبةً إلى دشت أصفهان.

وهنالكم في قريةٍ اسمها خرجرد من قرى جام، ولد عبد الرحمن وقت العشاء، ليلة الثالث والعشرين من شعبان سنة ٨١٧هـ.

وقد بين هو مولده في بيتين له بالفارسية.

ورحل في صغره مع أبيه إلى هراة، وهنالك غلب عليهما لقب الجامي نسبةً إلى ولاية جام التي رحلا عنها، وللجامي بيتان يذكر فيهما أنه يسمى الجامي من جهتَين:

لأنه من ولاية جام، ولأنه من المقتدين بشيخ الإسلام أحمد الجامي.

ب

بدأ عبد الرحمن تعلمه في المدرسة النظامية في هراة، فدرس علوم الدين وأخذ علوم البلاغة، فقرأ المفتاح والمطوَّل وحواشيه. وكان من أساتذته علي السمرقندي من تلاميذ السيد الشريف الجرجاني. قال عنه الجامي إنه لم يكن له نظير، ولكنه استغنى عنه بعد

أربعين يومًا. وكذلك سمع دروس شهاب الدين الجاجَرمي الذي تتصل تلمذته بسعد الدين التفتازاني. قال الجامي إنه لزمه مدةً طويلة فلم يستفد منه إلا مسألتَين اثنتين.

ثم توجه إلى سمرقند في طلب العلم، وحضر درس قاضي زاده الرومي، ووقعت بينهما مباحثاتٌ طويلة انتهى فيها الشيخ إلى رأي تلميذه. وقد قال قاضي زاده وهو يتحدث عن الأذكياء: إنه لم يعبر نهر جيحون إلى هذا الجانب منذ حللتُ به مثل الشاب الجامي ذكاءً وجودة طبع.

وكذلك درس في سمرقند الهيئة وظهرت براعته فيها، ونقد أقوال علمائها، وقد سُئل مرةً في هراة عن مسائل من الهيئة، فأجاب عنها ارتجالًا.

تجلى نبوغ عبد الرحمن في كل ما قرأ أو سمع من العلوم، ولعل حدة ذكائه هوَّنت عليه التلقي عن الأساتذة، فقد روي عنه أنه قال وقد ذكر أساتذته: «لم أقرأ على واحدٍ منهم درسًا، فكان فهمه خيرًا من فهمي، بل كنت أفوقهم في البحث والإدراك، ولا أعرف لأحدٍ منهم عليَّ حق الأستاذية، وإنما أنا تلميذ والدي أخذت عنه اللغة.»

وكان عبد الرحمن ممتازًا بعلوٍّ نفسه كما امتاز بذكائه، أراده جماعة من إخوانه طلاب العلم على أن يذهب معهم إلى أحد أمراء السلطان شاه رخ؛ ليحصلوا على وظيفة. فطال وقوفهم على الباب، ثم قابلوا الأمير، فلما خرجوا قال الجامي: «لا أعود إلى مثل هذا أبدًا.» فلم يُرَ بعدها على باب أحدٍ من أرباب المناصب.

جـ

تصوفه

ثم ذهب إلى خراسان، فلقي سعد الدين الكشغري، وسلك طريقته. وكان سعد الدين خليفة الطريقة النقشبندية، ويحكى أن هذا الشيخ كان يجلس على باب جامع هراة، وكلما بصر بالجامي مارًّا قال: «إن في هذا الشاب مخايلَ عظيمة، ولا أدري كيف نصطاده لطريقتنا.» فلما جاء الجامي إليه قال: «اليوم ظفرت شبكتنا بصقر!» وكان أسف العلماء على تصوفه بمقدار فرح الصوفية به، قال محمد الجاجَرمي: «إن خراسان أخرجت بعد خمسمائة سنة رجلًا كاملًا، فقطع عليه سعد الدين الطريق وأضاعه.» يعني أن سعد الدين نقله من طريق العلماء إلى طريق التصوف.

ارتاض عبد الرحمن رياضةً صوفية، وأخذ نفسه بالمجاهدات الشاقة، واعتزل الناس واستوحش منهم، وساح في البلاد، فلقي كثيرًا من كبار الصوفية في خراسان وما وراء النهر.

د

حجه وسياحته

عزم على الحج سنة ٨٧٧هـ، فتأهب للسفر في ربيع الأول، فاجتمع كبراء بلده ليمنعوه من الحج قائلين إن خيرًا كثيرًا يصيب الفقراء من السلاطين على يديك، وإن كل فائدة تفيدها الفقراء تعدل الحج مشيًا، فأجابهم وكان يحب الفكاهة: «لقد تعبت من كثرة حجي ماشيًا، وأود أن أحج مرةً راكبًا.»

أخذ طريقته إلى الحج، حتى بلغ همذان، فلقيه حاكمها فضيَّفه هو وكل القافلة، ثم أرسل معه خفراء حتى جاوز جبال كردستان وبلغ العراق. بلغ بغداد أول جمادى الآخرة، وزار مزارات أهل البيت في النجف وكربلاء. وقد اعترض بعض الشيعة في بغداد على أبيات في كتابه «سلسلة الذهب»، وتألَّبوا عليه. فجلس الشيخ في إحدى مدارس بغداد، واجتمع إليه الكبراء والعلماء، فقرأ الأبيات التي اعتُرض عليها، وفسَّرها تفسيرًا أرضى الحاضرين، ثم قال: «لقد مدحت العلويين في «سلسلة الذهب» مدحًا خفت معه من السُّنِّيين في خراسان، وما حسبت أني سأتعرض لثورة الروافض في بغداد.»

وقد نظم قصيدة يشكو جفاء أهل بغداد، ولعلها الواقعة الفذة التي تطاول فيها الناس على الشيخ، ثم ذهب إلى الحرمين، ونظم قصائد يترجم فيها عن شعوره هناك.

وبعد الحج توجه إلى الشام، وسمع الحديث في دمشق، ثم توجه إلى حلب.

هـ

ولما سمع السلطان العثماني محمد الفاتح (٨٥٥–٨٨٦هـ)، أن الشيخ ذاهب إلى الحجاز أرسل إليه بعض خواصِّه ومعه خمسة آلاف قطعةٍ ذهبًا، وبضعة آلاف فلوري ووعد بآلافٍ أخرى، وسأله أن يشرف بلاد الروم بزيارته. فلما جاء الرسول إلى دمشق كان الشيخ قد ذهب إلى حلب، وعلم وهو في حلب بمقدم رسول الفاتح، فخشي أن يدركه هناك، فعجل الخروج منها إلى تبريز. وكانت الحرب إذ ذاك ناشبة بين العثمانيين وأمير أذربيجان،

فتطوع بعض الأمراء لحفاوة قافلة الجامي، حتى جاوز بها المواضع المخوفة. ودعاه بعض الناس إلى التوقف في طريقه، فاعتذر بأنه يريد أن يرى والدته العجوز، ورجع إلى هراة سنة ٨٧٨هـ، فبقي بها في رعاية السلطان حسين ووزيره علي شير، حتى توفي سنة ٨٩٨هـ.

وقد رثاه علي شير وكثير من الشعراء، وأرَّخوا موته بكلماتٍ منها الآية: ﴿وَمَنْ دَخَلَهُ كَانَ آمِنًا﴾ ومنها: «آه أز فراق جامي، آه أز فراق جامي.»

و

وكان الشيخ الجامي، على علمه وزهده وتقواه وتصوفه، حسنَ العشرة فكهًا يحب المزاح، وقد سارت له لطائفُ دقيقة وأجوبةٌ مُسكِتة، فهو من هذه الناحية يشبه الشيخ سعدي الشيرازي.

كان من معاصريه شاعرٌ يسمى ساغري، وكان يدَّعي أن الشعراء تسرق معانيه، فنظم الجامي بيتَين في هذا المعنى:

يقول ساغري إن لصوص المعاني سرقوا من شعره كل معنًى جيد. صدق، لقد سرقوا معانيه، فما رأيت في شعره بيتًا له معنًى.

ومما يَذكر في كتابه بهارستان أن رجلًا أحسَّ بضيق صدره، فذهب إلى طبيب، فسأله: ما عملك؟ قال: شاعر، قال: أنظمتَ شعرًا من قريب؟ قال: نعم، قال: هل أنشدته أحدًا؟ قال: لا، قال: فأنشدني. فأنشده فاستعاده مرة بعد مرة، ثم سأله: كيف تجدك الآن؟ قال: قد استرحت، قال: نعم، كان هذا الشعر معقَّدًا في صدرك.

ز

وقليل من العلماء والأدباء من بلغ في حياته المكانة التي بلغها الجامي بين العامة والخاصة؛ فقد أجمع الناس على تعظيمه والتبرك به، وراسله الملوك ورغبوا في زيارته فأبى. وممن راسله وتودَّد إليه السلطان يعقوب من أمراء آق قيونلو (٨٤٤–٨٩٦هـ) وجهان شاه قره قيونلو (٨٤١–٨٧٢هـ)، والسلطان محمد الفاتح (٨٥٥–٨٨٦هـ)، وقد ذكر هؤلاء في شعره، والسلطان بايزيد الثاني ابن الفاتح (٨٨٦–٩١٨هـ).

وفي منشآت السلاطين رسالتان من هذا السلطان وجواب الجامي عنهما. ومنهما يتبين تعظيم السلطان للشيخ، وإمداده إياه بالمال.

حـ

كان الجامي عالمًا شاعرًا صوفيًّا، وقد كتب في موضوعاتٍ كثيرة نظمًا ونثرًا.

فأما مؤلفاته المنثورة، فمنها «نفحات الأنس» في تراجم الصوفية ألَّفه (سنة ٨٨٣هـ)، وشواهد النبوة (سنة ٨٨٥هـ)، وشرح اللمعات للعراقي (سنة ٨٨٦هـ)، واللوائح واللوامع شرح فصوص الحكم لابن عربي، وشرح النصوص لصدر الدين القنوي، وشرح التائية والخمرية لابن الفارض، وناي نامه، وهو شرح مقدمة المثنوي، وشرحه على الكافية في النحو العربي، وقد سماه الفوائد الضيائية نسبةً إلى ابنه ضياء الدين، وهو شرحٌ ذائع جدًّا في البلاد الإسلامية الشرقية، ألَّفه لابنه بعد أن قرأ له كلستان سعدي، وكتابُ بهارستان، وهو قصصٌ أدبيةٌ أخلاقية.

وله مؤلفاتٌ أخرى في التفسير والحديث والتوحيد والتصوف إلخ تقارب الأربعين.

وأما منظوماته فضربان؛ الأول: الديوان، وهو ثلاثة أقسام: فاتحة الشباب، وواسطة العقد، وخاتمة الحياة.

والضرب الثاني: سبع منظوماتٍ قصصيةٍ مطولة تسمى هفت أورنك، وهي:

(١) سلسلة الذهب، وتتضمن مسائلَ فلسفية ودينية وأخلاقية، أتمها سنة ٨٩٠ وقدمها للسلطان حسين بَيقرا.

(٢) وسلامان وأبسال، وهي قصة فيها ألف ومائة بيت تذكِّر القارئ بقصة حيٍّ بن يقظان، نظمها ليعقوب بن أوزون حسن (آق قيونلو).

(٣) وتحفة الأحرار في التصوف، جعلها على مثال مخزن الأسرار لنظامي، وأتمها سنة ٨٨٦هـ، وهي ألف وسبعمائة بيت.

(٤) وسبحة الأبرار في التصوف كذلك، وفيه قصص وأمثال كثيرة، وقدَّمه للسلطان حسين.

(٥) يوسف وزليخا، وهو أسْيَر منظومات الجامي أتمَّه سنة ٨٨٨هـ، وقدمه للسلطان حسين.

(٦) ليلى والمجنون، ويشتمل على ٣٧٦٠ بيتًا نظمها في أربعة أشهر سنة ٨٨٩هـ.
(٧) خسرونامه سكندري، في الأخلاق والحكم، نظمها للسلطان حسين.

ويضيق المقام عن التحدث في بعض منظوماته أو إيراد شيء من شعره، فأكتفي بالحديث عن أقصر هذه المنظومات القصصية، قصة سلامان وأبسال، وهي قصةٌ رمزيةٌ صوفية، وهذه خلاصتها:

كان في بلاد اليونان ملك ذو شوكة، وكان في عهده حكيم يعترف الحكماء بإمامته، وعرف الملك قدره فقرَّبه واصطفاه واتبع مشورته في أموره كلها، فسُخِّرت له ممالك الأرض كلها، واستقر له السلطان، وسعد الناس بعدله وسخائه.

وفكَّر الملك في أمر نفسه، فرأى أنه ظفر بكل ما تمنَّى إلا ولدًا يخلفه، ويحيي ذكره، فأفضى للحكيم بأمنيَّته، وقال: لا نعمة أعظم من الولد. وبيَّن عون الولد لأبيه، ودفعه عنه في الحادثات.

فلما سمع الحكيم كلام الملك قال إن الولد لا يكون إلا بالشهوة، ومن الشهوة يُظلِم العقل والفكر ويزين القبيح، وتذهب الحكمة من القلب، والنور من العين.

وتكلم الشاعر في مضارِّ الشهوة، وانتقل إلى ذم النساء، ووصفهن بالغدر وكفر النعمة.

ودبَّر الحكيم تدبيره فأخذ نطفة من صلب الملك بغير شهوة، ووضعها في مكانٍ ملائم، فنشأ منها بعد تسعة أشهر طفلٌ سوي. وفرح الملك به أيَّ فرح، وسماه سلامان واختار له مرضعةً شابة، سنُّها دون العشرين اسمها أبسال، أوتيت من الجمال ما يعجز عنه البيان، وقد وصف الشاعر جمالها وصفًا مفصَّلًا، وأحبت المرضعة طفلها، بل جُنَّت به. وافتنَّت في تنظيفه وتزيينه، وشغلت به ليلًا ونهارا، حتى بلغ الرابعة عشرة من عمره كالبدر في الرابعة عشرة من الشهر. وشب سويًّا جميلًا روعةً للناظرين، وفتنةً للمتأمِّلين.

وكان من حدة الفهم والذكاء، وتصريف الكلام منثوره ومنظومه، وجودة الخط موضعَ الإعجاب والتعجب. وقد أوتي حظًّا من كل حكمة، وحذق حكمة اليونان.

وكان ذا ولع بتهيئة مجالس الطرب بالليل، وكان إذا لعب برأسه الشراب شارك المغنِّين والموسيقيين، «تارة يمزج صوت الناي بالسُّكْر فيملأ الآذان سكرًا، وتارةً يتناول الرباب، فيشعل النغمات التي تحرق الألباب. ويسْلط البندق الرطب على الوتر، فيرمي الأخضر واليابس بالشرَر. وحينًا يحتضن العود كالطفل الصغير، ويعرك أذنه فيثير الأنَّات الحزينة، ويقطر الأهداب دمًا.»

وكان يسمر كل ليلة حتى السحر، وينام قليلًا، ثم يخرج إلى الميدان صبحًا بين السكر والنوم. فيلعب بالكرة مع أترابه من بني الملوك، فيبزُّهم في تلقف الكرة بالصولجان، لا تطيش له ضربة، ولا تخيب له عزمة.

ثم ينصرف إلى المناضلة فيوتر أقواسه ويرمي، فلولا السماء لجاوزت سهامه الأفق، لا يسلم من سهمه غزال عدَّاء، ولا طائر يخفق في جو السماء.

وهو في الجود والبذل بالغاية التي لا تدرك، إذا قيس به حاتم ومَعن فهما بخيلان.

تعوَّد بسط الكف حتى لو انه ثناها لقبضٍ لم تطعه أنامله

... إلخ.

وبلغ سلامان مبلغ الرجال، وحدَّثت أبسال نفسها به، وعزَّ عليها مرامه، فجعلت تتجمل له، لتعرض نفسها في فنون من الصور، وألوان من الجمال، لتأسر قلب سلامان.

واستطرد الشاعر إلى قصة يوسف فقال إن زليخا أمرت، فبني لها قصرٌ أبيضُ ناصع، ثم أمرت نقاشًا ماهرًا أن يصورها في كل جانبٍ منه. فلما راودت يوسف كان كلما أعرض عنها رأى صورتها، ففتنته لولا أن رأى برهان ربه.

وعمل في سلامان جمالها وتجمُّلُها، وتزُّينها وتحيُّلها، ولكنه خاف العاقبة، وآثر العافية، وخشي أن تذهب اللذة الزائلة بما يطمح إليه من جاهٍ وجلال.

ثم غلبه هوى أبسال فأذعن له، وطابت بينهما الصحبة، فأفضى اليوم إلى الأسبوع، والأسبوع إلى الشهر، والشهر إلى السنة.

ولكن الدهر كان يناديهما بالغيب أن ليس من دأبي أن أترك الصفاء لأهله، كم صحبة وصلتها نهارًا، ثم قطعتها ليلًا! وكم دولة طلعت بها مع الليل، وفي الصباح سال بها السيل.

وانقطع سلامان عن لقاء الملك وحكيمه. فسألا حتى أُخبرا الخبر، فدعواه وسألاه فعرفا كنه الأمر، فعمدا إلى النصيحة، وكان من قول أبيه:

«لقد أدميتُ قلبي كالشقائق سنين، حتى نالت يدي وردة مثلك ... إنما يجدر بك اللعب بالصولجان، وركض الخيل في الميدان، لا الإمساك بالطُّرر كالصوالج، والقعود مع الغواني اللواعب. ويجدر بك أن ترمي الصَّيد فتُصميه في البيداء، لا أن تكون كالصيد غرضًا لهذه الظباء، وأن تضرب بالسيف في صفوف الرجال، وتقطع أعناق الأبطال،

لا أن تفرَّ من الشجعان، وتعرض رقبتك لسيوف النساء، بالله يا بني دع هذا واطمح للمقصد الأسمى، وإلا قتلت أباك غمًّا.»

فأجاب سلامان إنه طوع أمر والده، ورهن إشارته. وشكا إليه ما يلقى من حب أبسال، وقال إنه مغلوبٌ على أمره.

وقال الحكيم:

«إيه يا باكورة البستان القديم وآخر ما أبدع قلم التكوين، يا قارئ كتاب السبع والأربع،[٩] وعالم صفحات الليل والنهار! أنت خازن كنز آدم، وأنت نسخة هذا العالم. اعرف نفسك ولا تحسبنها هَمَلا، فأنت أرفع من كل ما أقول.

إن الذي صورَتْ جنتَك يدُ قدرته كتب في قلبك حروف حكمته؛ فأنقِ صدرك من نقوش الصور، ووجِّه هذه المرآة إلى المعاني الكُبَر، حتى يكون صدرك للمعاني كنزًا ومرآتك لنور المعرفة مَظهرًا ...

لقد كنت عالي المنزلة في مبدئك، وكان على الأفلاك موكبك، فرمتك شهوة النفس من عُلاك، وجعلَتْ حضيضَ التراب مثواك.»

وأجاب سلامان:

«يا من روح أفلاطون منه في حبور، وأرسطو لأمره أسير. كانت العقول عشرة أول الأمر، فجعلتها أنت أحد عشر.

أنا سالكُ طريقك، وأصغر تلاميذك، ولكن لا يعزب عن رأيك المنير، أنه ليس باختيار المسير. إن قدرة الفاعل على قدر القابل، وليست القابلية بجعل جاعل. فكيف أنقطع آخرًا، عمَّا كنت له في بدايتي قابلا!»

وضاق الأمر على سلامان بما لقي من اللوم، وهجر الملك والحكيم وهرب مع أبسال.

ويصف الشاعر ما يفعل اللوم بالعشاق، ويبين أن سلامان لم يجد بدًّا من فراق وطنه، وأنه هيَّأ محملًا له ولأبسال، وسارا لا يفترقان ليل نهار، حتى أتيا بحرًا واسعًا عميقًا مائجًا، السمك فيه ظاهرٌ جميل الألوان والأشكال، يشق الماء كما يُشَق الديباج الأزرق بمقراض من الفضة. وأراد سلامان أن يعبرا فوجد زورقًا كالهلال، فركبا فيه مسرورَين فصار الهلال منزلًا للشمس والقمر. وسار الزورق تملأ شراعه الريح كالبط

[٩] سبعة الأفلاك وأربع الطبائع أو العناصر.

يسبح على الماء، ويشقُّ صفحة البحر بصدره مسرعًا إلى مقصده، له سرعة السهم وإن كان محنيًّا كالقوس.

ولاحت وسط اللجِّ غابة يعجز الوهم عن وصفها، اجتمعت فيها أصناف الطير كله، أسرابًا إثر أسراب، وأفواجًا بعد أفواج، والأشجار ناضرةٌ متشابكة، والثمر في أصول الشجر يابسًا وجنيًّا. وفي ظل كل شجرة ينبوع كعين الشمس، والأغصان تهزها الريح فتنثر ما عليها من زهرٍ وثمر.

«فلما رأى سلامان جمال المكان، كفَّ عن السفر العنان، وأقام مع أبسال فيه وادعَين، ومن الخوف والرجاء فارغَين، فرحَين ممتزجَين كالروح والبدن، نضرَين كالورد والسوسن، صحبة لا يعلق بها فساد الدخلاء، وراحة لا يشوبها عناء. ووَرْد لا يصحبه وخز الشوك، وكنز لا يقاربه نَكْز الثعبان. فهما نائمان في المرج كل آن، شاربان من الينابيع لا يفتران، تارة مع العنادل في غناء، وأخرى في حديثٍ حلو مع الببَّغاء، يجولان حينًا مع الطاووس، ويتبختران حينًا مع الحَجَل.

وقصارى القول أنهما وصلا النهار بالليل في طربٍ وحبور وجَذَل. وماذا بعد أن يؤنسك الحبيب، ويبعد عنك الحاسد والرقيب!»

وعرف الملك بعد حين خبرهما؛ فاشتد حزنه لهما، وتتبع أخبارهما، فلم يقف لهما على أثر، فعمد إلى «مرآة العالم» التي يتجلَّى فيها كل شيء. وهي كقلب العارف لا يخفى عليه ما في العالم من خيرٍ أو شر، فرآهما الملك في هذا النعيم فرقَّ لهما.

وازداد الملك على مر الزمان حسرة، ولم يرعَوِ ابنه — معقد رجائه — عن غيِّه. فوجَّه همته وفكره إلى سلامان، حتى حال على البُعد بينه وبين حبيبته. وكانت العاقبة أن عاود أباه معتذرًا إليه مما جناه.

وذهب الفرح بالملك كل مذهب حين رأى وجه ابنه، وبالغ في الحفاوة به وإعظامه وإكرامه، وقال له:

المُلك لك فخذه، ولا تخرجه من سلالتك. انفض يدك من هذه الغانية، وامحُ من يدك حنَّاء هذه الجميلة. فما يجتمع تدبير الملك وعبادة الغانيات، فاختر أن تكون ما تشاء، إما مَلِكًا وإما زيرَ نساء.

وفعلت النصيحة بسلامان فعلها، فضاق بالدنيا وضاقت به. فانطلق هو وأبسال إلى البادية، وجمعا حطبًا، وركما بعضه على بعض، حتى صار كالجبل، ثم أضرما فيه النار، ونظرا إليها فرحَين، ثم تقدما إليها فدخلاها غير هائبَين.

واطلع الملك على هذا بالغيب، فوجَّه همته إلى إهلاك أبسال وإنجاء سلامان، فظفر بما أراد.

«كان هذا ذهبًا، وكانت هذه غشًّا على الذهب، فبقي الذهب خالصًا وذاب الغش، إذا ألقي الذهب المغشوش في النار لم يعمل حرُّها إلا في غِشِّه. إن للرجال مددًا من الله، فليس هذا من همة الرجال بعيدًا. يعرف هذا كل ذي همة، وإنما ينكره من لا همة له. ورأى سلامان أنه بقي واحترقت حبيبته، بقي جسمًا بغير روح، فاضطرم في نفسه الحزن، وأرسل الآهات نارًا، وأسال الدمع مدرارًا.»

وكلما جنَّه الليل في داره، أطال الحديث مع خيال حبيبته:

«يا من أحرقني فراقه، وحُرِمَتْ عيني جماله، كنتَ أنيس روحي سنين، وكنتَ نور ناظري الحزين.

كان كلٌّ لصاحبه قرة عين، وكنا بالوصال سعيدَين. عشنا فارغَين من همِّ الناس، لا نعرف أحدًا ولا يعرفنا أحد، وقد كفَّ الفلك يد جَوره، وسارت الأمور على هوى الفؤاد، يجمعنا الليل سرَّين، ويرانا النهار نجيَّين. ليت النار حين اضطرمت، أحرقتني وأبقت عليك! ويلي قد احترقتِ وبقيتُ، ويلاه إنه حظي العاثر. ليتني حم لي لقاء، وسلكتُ معك طريق الفناء، وخلصتُ من الوجود الشقي، ووصلت إلى النعيم الأبدي!»

ونَمى خبر سلامان إلى الملك، فذهب به الغم المذاهب. قال: وا رحمتاه لسلامان! لقد كان مع أبسال في همٍّ، وهو بدونها أسير الغم، كان في غمٍّ بها، وهو في غمٍّ من دونها. إن قبة السماء دار غم عُجاب، الخلوُّ من الغم فيها كِذاب. حينما ضُربت طيبة آدم، وخُلعت عليها الصورة أمطر عليه سحاب البلاء مطر الغم أربعين صباحًا. فلما مضت الأربعون أمطر عليه الطرب يومًا واحدًا. فلا يخلص من الغم إنسان، ولا يجد السرور إلا يومًا واحدًا من أربعين، ثم تنتهي الأمور إلى السرور، ولكن يعلم العارفون أن هذا في الدار الآخرة.

وبهظ الملكَ أمرُ سلامان، وعجز عن التدبير له فعرضه على الحكيم العالم، وسأله أن ينقذه بحكمته. قال الحكيم: إن لم ينقُضْ سلامان عهدي، ولم يخرج عن أمري، رددت إليه أبسال عما قليل، وخلصته من هذا الحال الوبيل. أطبُّ لأمره أيامًا، وأردُّه نجيَّ أبسال دوامًا.

وسمع سلامان هذا من الحكيم، فأسلس له قياده، وأخلص له طاعته، وفتح قلبه لأمره.

فلما انقاد سلامان للحكيم أقبل عليه يعلمه ويفقهه، وأتى بالسحر في تلقينه وتقويمه. وكان سلامان كلما ذكر أبسال صاح وناح. فصنع الحكيم صورة أبسال، فكان يجلوها عليه كلما ثار به الوجد، فتسكن ثورته، فيزيل الحكيم الصورة.

«إذا قويت همة العارف خلق ما يشاء غير عاجز، فإذا غفل عنه لحظة فارقته صورة الوجود.»

وكان الحكيم بين الحين والحين يعرض في أحاديثه للزُهرَة يصف جمالها، ومكانتها بين الأنجم، ويحدث عن غنائها وطربها، وإصاخة الأفلاك لأغانيِّها.

وكان سلامان يصغي إلى حديث الزهرة فيُشرَب قلبه الميل إليها. وازداد الميل على تكرار الأحاديث. فلما آنس منه الحكيم هذا توجه إلى الزهرة، فأثَّر فيها، حتى تجلت في جمالها كاملًا، وفعلت فعلها في روح سلامان وقلبه؛ فامَّحت صورة أبسال من ضميره، وتمكَّن حبُّ الزهرة في قلبه.

رأى الحُسن الباقي فأعرض عن الفاني، وآثر العيش الخالد على المتاع البائد.

مبايعة الملك وأركان دولته سلامان بالملك

رأى الملك سلامانَ قد خلص من هذه المحنة، وسمت همته إلى المعالي، ففوَّض إليه الملك. وأعدَّ حفلًا دعا إليه الملوك والكبراء ورؤساء الجند. وبويع في هذا الحفل لسلامان، ووضع الملك التاج المرصَّع على رأسه، وأجلسه على عرشٍ من الذهب، وفوَّض إليه الأقاليم السبعة، وعلمه كيف يسوس الملك، وكتب له وصية تليت على الحضور.

وهي وصيةٌ بليغة تتضمن سياسة الناس بالعدل، والعطف على المظلوم والقسوة على الظالم، واختيار الوزراء والعمال، وتعرُّف أخبار الرعية كل حين.

مغزى القصة

في كل صورة من القِصص حصة من المعنى لأهل الدقائق. وقد تمَّت صورة هذه القصة، فعليك الظفر بمعناها. فليس الغرض منها القيل والقال بيننا وبينك، بل كشف حالنا وحالك، ما المراد بالملك والحكيم؟ وسلامان هذا الذي ولده الملك بغير صاحبة؟ ومن أبسال التي سعدت بسلامان؟ وما جبل النار والبحر؟ ومال المُلك الذي ناله سلامان حين صحا من حب أبسال؟ وما الزُّهَرة التي سلبت قلبه، وجلت عن المرآة صورة حبيبته؟

استمع لشرحها واحدةً واحدة، وكن من الفَرْق إلى القَدَم أذنًا مُصغية: لما خلق الصانع الواحد هذا العالم، بدأ بالعقل الأول، وتمت العقول عشرة. وعاشِرُها مؤثر في العالم. وهو لهذا يسمى العقل الفعَّال، وهو في العالم مفيض الخير والشر، وكفيل بالنفع والضرِّ، وهو مستغنٍ عن الجسم والجسمانيات، وهو بذاته وفعله منفصل عنها، يؤثر فيها دون اتصال. وروح الإنسان وليدة تأثيره، ونفسه أسيرة تدبيره. هما طوع حكمه وغريق إحسانه، هو الملك الآمر المؤمَّر، وسواه مأمور مسخَّر.

وهو المقصود بالملك في هذه القصة. وأما الحكيم فهو الفيض الذي ينزل منه على العالم، وروحه الطاهرة تسمى النفس الناطقة، وهي وليدة هذا العقل دون صلة جسمانية. ومفارقة هذه الصلة الجسمانية هي التي كنَّى عنها بالولادة من غير أب.

وهذا الوليد الطاهر سمي سلامان، وأما أبسال فهو هذا الجسم أسير الشهوة، والخاضع لأحكام الطبيعة.

الجسم حي بالروح، والروح بالجسم تدرك المحسوسات. فكلاهما، من هذا، عاشق صاحبه.

وما البحر الذي كانا فيه، وسعدا بالوصال في نواحيه؟ بحر الشهوات الحيوانية، ولجة اللذات النفسانية.

عالَم في موجه مستغرق، وهو في استغراقه بعيد عن الحق. وأما حرمان سلامان من أبسال على قربها منه، فقد عُني به تأثير الشيخوخة، وطيٌّ بساط الشهوة.

وما ميل سلامان نحو الملك، وتوجهه إلى عرشه؟

هو الميل إلى اللذات العقلية، والتوجه إلى مملكة العقل.

وما هذه النار؟ هي الرياضة الشاقة، إلى أن تحترق الطبيعة.

احترقت بها آثار الطبع، وبقيت الروح، وقد عزفت عن الشهوات الحيوانية.

ولكن لإلفها هذا الطبع عمرًا عاودها ألم فراقه بين الحين والحين.

ولهذا وصف الحكيم جمال الزُّهرة، وأوحى عشقها إلى نفسه، حتى سكن على مرِّ الزمان إليها، وخلا من عشق أبسال وهمِّها. فما الزهرة؟ هي الكمالات العليا، التي تكمل الروح ببلوغها.

ومن هذا الجمال يصير العقل نورانيًّا، ومَلِكًا في المُلك الإنساني.

قد أجملتُ لك هذه الأسرار، واختصرت هذا المقال. فإن لم يكن لك من التفصيل بدٌّ، فأعمل فكرك، حتى تتجلَّى لك الأسرار القديمة.

القسم الثاني: عصر الدولة الصفوية (٩٠٧–١١٤٨هـ)

١



الشاه عباس الأول أعظم الملوك الصفويين وعلى يده باز للصيد.

كان صفيُّ الدين الأردبيليُّ من أسرةٍ علوية تنتسب إلى موسى الكاظم بن جعفر الصادق، وبين صفي الدين وموسى تسعة عشر أبًا.

وكان لصفي الدين هذا مكانةٌ عظيمة في أردبيل وما حولها، يعظمه الناس ويقصدونه من البلاد القريبة والبعيدة.

وتوفي في جيلان سنة ٧٣٥هـ، وخلفه أبناؤه وازدادت على مرِّ الأيام مكانتهم وشوكتهم، حتى حارب بعضُهم لحماية طريقتهم ودعوتهم الشيعية، وقُتل بعضهم في الحرب.

قُتل الشيخ حيدر، وهو الحفيد الخامس لصفي الدين سنة ٨٩٣هـ، وترك أطفالًا، أحدهم عمره سنةٌ واحدة اسمه إسماعيل، وتقلبت الحوادث بإسماعيل، حتى بويع بالملك في تبريز سنة ٩٠٥هـ، وسنُّه ثلاث عشرة سنة.

وكان هذا إيذانًا بقيام دولة هي أعظم الدول التي تسلطت في إيران بعد الإسلام، وهي الدولة التي سميت الصفوية نسبةً إلى الشيخ صفيِّ الدين أحد أجداد الأسرة التي أقامتها.

وكان في إيران اثنا عشر أميرًا متفرقين في أرجائها حين بويع إسماعيل في تبريز، منهم أمراء من ذرِّية تيمورلنك.

وقد دانت البلاد سريعًا لهذه الدولة الجديدة، فبلغت جيوش إسماعيل هَراة بعد سنينَ قليلة. وشمل ملكه ما بين نهر جيحون وخليج البصرة وأفغانستان ونهر الفرات. ودام الملك لهذه الدولة زهاء قرنَين ونصفًا. وبلغت حدودها في عهد الشاه عباس الأول حدود الدولة الساسانية القديمة.

وهذه الدولة تخالف الدول التي نشرت سلطانها على إيران قبلها من وجوه:

الأول: أنها بسطت سلطانها على إيران كلها، واتخذت دار ملكها في إيران نفسها. وكانت الدول قبلها تنشأ خارج إيران، ويمتد سلطانها على جانب منها، أو تنشأ في إقليم من إيران وتسيطر عليه.

والثاني: أنها نشرت المذهب الشيعي بالترغيب والترهيب، وجعلت من العصبية المذهبية عصبيةً سياسية في نزاعها مع الأمم المجاورة، ولا سيما الترك العثمانيين.

والثالث: أنها كانت في التاريخ الإيراني صلة بين العصور القديمة والعصور الحديثة، واتصلت بدول أوروبا وغيرها، وقبست من الحضارة الأوروبية.

ولهذه الدولة آثارٌ جليلة تشهد بعمران البلاد في عهدها وازدهار الصناعات.

وأعظم آثارها في أصفهان، التي اتخذها الشاه عباس الأول ومَن بعده دار الملك، فاتسع عمرانها، وبنيت فيها المساجد والقصور التي لا تزال قائمة يتجلَّى فيها الجمال والجلال. وقد زخرت أصفهان بالعمران، حتى شاع بين الفرس هذا القول:

إصفهان نصف جهان (إصفهان نصف الدنيا).

ونبغ في هذا العصر كبار المصوِّرين مثل رضاي عباسي، ولا تزال آثارهم زينة في القصور القديمة والكتب.

(٢-٥) المذهب الشيعي

جدَّ الصفويون في نشر المذهب الشيعي بالترغيب والترهيب. وقسَوا على الناس في هذا قسوةً شديدة، واصطنعوا لتبليغ دعوتهم علماءَ كثيرين من أهل إيران ومن البلاد العربية. فانحاز إليهم علماء الشيعة من البلاد الإسلامية الأخرى، ولا سيما جبل عامل من بلاد الشام، والبحرين، فرحين بالدولة القائمة على مذهبهم، الداعية إليه، والناصرة له بالسيف. وتعاونت الدولة والعلماء على إدخال الناس في التشيُّع طوعًا وكرها، وجدَّ العلماء في تأليف الكتب المبسوطة والموجزة، ووضحوا أصول المذهب وفروعه.

وكان أكثر هذه المؤلَّفات بالعربية، وقليل منها بالفارسية؛ إذ كانت العربية لسان العلم إلى ذلك العصر.

وقد بالغ الملوك الصفويون في إكبار المجتهدين وتعظيمهم، واعتقدوا أنهم نواب الإمام المعصوم أو المهدي المنتظر صاحب الزمان (عجَّل الله فرَجه).

روي أن ملَّا عبد الله التوني سار راكبًا في ميدان الشاه بأصفهان وأمامه عباس الأول أعظم السلاطين الصفويين ماشيًا، ليرى الناس منزلته وقوَّته.

وكذلك روي أن الأمير محمد علي ميرزا أعطى مجتهدَين كُلًّا منهما ألف تومان؛ ليكتبا له دعاء يضعان عليه توقيعهما ويختمانه، يضمن به مكانًا في الجنة. فلما تردد أحد المجتهدَين — السيد رضا — قال له الأمير: اكتب الوثيقة، وأشهد عليها علماء النجف وكربلاء أنلْ ذلك المكان من الله سبحانه وتعالى.

ويروى أن أحد ضباط الشاه عباس الكبير اقترف ذنبًا، فاستشفع الملَّا أحمد الأردبيلي، فكتب الشيخ إلى الشاه عباس:

> يعلم باني مُلك العارية عباس أن هذا الرجل إن كان ظالمًا أولَ الأمر فهو الآن في صورة المظلوم، فإن غفرت ذنبه فلعل الحق سبحانه وتعالى يغفر ذنوبك.
>
> كتبه عبد سلطان الولاية[١٠] (بنده شاه ولايت) أحمد الأردبيلي

[١٠] سلطان الولاية علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

فأجاب الشاه عباس:

يعرض عباس أنه عدَّ الخدمة التي أمرتم بها منة فأنفذها، لا يُنسي هذا المحب من دعاء الخير.

كتبه كلب أستانة (عتبة) علي، عباس

وسيطر المجتهدون على الناس، وعظم سلطانهم فأمروا ونهوا، وأحيوا وأماتوا. روي أن حجة الإسلام محمد باقر قتل سبعين، وعُرف من بَعدُ محمد علي — وكان معاصرًا لكريم خان زند — باسم قاتل الصوفية (صوفي كُش) لكثرة من قتل منهم.

والخلاصة أن المجتهدين بلغوا من السلطان والتمكُّن في نفوس العامة والخاصة ما جعلهم ذوي الكلمة العليا في المملكة. فكان أكبر أمل الناشئ من طلبة العلم أن يبلغ يومًا رتبة الاجتهاد أو يقاربها، فتوجهت الهمم إلى العلوم الدينية، وانصرفت على الأدب. وأشبهت المملكة كلها مدرسةً دينية يدبِّر أمرها المجتهدون.

(٢-٦) الأدب في عهد الصفويين

١

اتفقت كلمة مؤرخي الآداب الفارسية على أن عصر الصفويين — على عظمة ملوكه، واتساع عمرانه، وازدهار صناعاته — كان عصر كساد في الأدب الإيراني.

ذلكم أن سلاطين الصفويين كانوا حماة المذهب الشيعي، فصرفوا همتهم إلى نشره وتأييده. ودعوا الأدباء إلى مدح الأئمة العلويين ورثائهم، والتحسر لما أصابهم. ولم يشجعوا الشعراء على النظم في فنون الشعر المألوفة التي سار عليها شعراء إيران من قبلُ.

كان الصفويون، ولا سيما طهماسب وعباس الأول، يحرِّضون الشعراء على مدح آل البيت ورثائهم.

روي أن محتشمًا الكاشاني نظم قصيدةً بليغة يمدح بها الشاه طهماسب، وأرسلها إليه من كاشان. فقال: «لا يرضيني أن يُشغل الشعراء بمدحي. فينبغي أن يمدحوا صاحب الولاية والأئمة المعصومين. ويلتمسوا الصلة من أرواحهم المقدسة قبل أن يلتمسوها منا.» فنظم محتشم موشحه المسمى هفت بند في رثاء آل البيت، ونال الصلة التي كان يرجوها، وتبعه شعراء زمانه، فنظم كثيرٌ منهم موشحًا سباعيًّا (هفت بند).

ولإعراض الصفويين عن الشعر، كسد في إيران، فقصد الشعراء بمدائحهم سلاطين الدولة التيمورية في الهند (الدولة المغولية)، فلقوا من الكرامة والعطاء ما فاتهم في بلادهم. وقد عدَّ البداءوني زهاء مائة وسبعين شاعرًا من أصلٍ إيراني مدحوا هؤلاء السلاطين، ونالوا جوائزهم. وذكر الشيخ شبلي النعماني في كتابه «شعر العجم» واحدًا وخمسين شاعرًا هاجروا من إيران إلى الهند في عصر جلال الدين أكبر (٩٦٣–١٠١٤هـ)، وحظوا بلقاء السلطان ومدحه.

وقد جمع شبلي أبياتًا من الشعر الفارسي تُبين عن حنين شعراء الفارسية في ذلك العصر إلى بلاد الهند، وتمنِّيهم أن يظفروا بالسفر إليها، منها قول صائب: «لا يخلو رأس من الفكر في حبك كما لا يخلو قلب من أمل السفر إلى الهند.»

ومن أعظم شعراء الفرس الذين هاجروا إلى الهند عرفي الشيرازي وصائب الأصفهاني، هاجر الأول في صباه، واتصل بجلال الدين أكبر، وتوفي في الهند سنة ٩٩٩هـ في سن السادسة والثلاثين. وسيأتي ذكر الثاني.

٢

ومع هذا فلم تخلُ هذه العصور من شعراء مجيدين ساروا على نهج سلفهم، وحفظوا سنن الشعر الفارسي، ونظموا في القصص والتصوف كعهدنا بالعصور الماضية، إلى موضوعات الشعر الأخرى.

فالشاعر هلالي المتوفى ٩٣٥هـ نظم قصة الملك والسائل (شاه وگدا) ومنظومةً أخرى سماها صفات العاشقين، ووحشي المتوفى سنة ٩٩١هـ، وهو أحد شعراء الشاه طهماسب، نظم منظومتَين سمَّاهما الخلد الأعلى (خلد بَرين) والناظر والمنظور، كما نظم قصة فرهاد وشيرين التي أولع شعراء الفرس بنظمها، ولكنه خلف هذه القصة غير كاملة، حتى انتدَب لها الشاعر وصال فأتمها سنة ١٢٦٥هـ بعد ما يقارب قرنَين من نظمها.

ومن شعراء هذا العصر شوكت البخاري المتوفى ١١٠٧هـ، وهو ذو مكانةٍ عالية عند الشعراء العثمانيين. ومنهم فضولي البغدادي أحد شعراء القرن العاشر الهجري (توفي ٩٧٠هـ)، وهو شاعر بالألسن الثلاثة: العربية والفارسية والتركية، ولكنه غلبت شهرته بالشعر التركي، وشعره مثالٌ بيِّن لما بين الآداب الثلاثة من اتصال.

وله منظومة ليلى والمجنون باللغة التركية، وقد ترجم كتاب حسين واعظ الكاشفي المسمى «روضة الشهداء» إلى اللغة التركية، وسماه «حديقة السعداء»، وهو في ذكر الشهداء من آل البيت النبوي.

ومن أدباء هذا العصر وعلمائه الشيخ بهاء الدين العاملي صاحب المخلاة والكشكول في اللغة العربية، وله منظوماتٌ فارسيةٌ مختلفة يغلب عليها التصوف، وستأتي ترجمته. ومنهم مُلَّا محسن فيض الكاشاني، وهو شاعرٌ متصوف.

ولا بد للباحث، مهما أوجز، من الاهتمام بموضوعٍ حديث في أدب هذا العصر هو: مراثي آل البيت، وموضوعٍ قديم هو التصوف.

(٢-٧) مراثي أهل البيت

لم تزد فنون الشعر الفارسي في هذا العصر، ولم تخرج عن النهج الذي سلكه السلف من شعراء الفرس، ولم يبلغ شعراء العصر شأو من تقدمهم، إلا فنًّا واحدًا عني به شعراء الفرس منذ ذلك العصر، ووسَّعوه وافتنُّوا فيه على مر الزمان، وفاقوا فيه من سبقهم من الشعراء، وهو رثاء آل البيت، فهو أَولى فنون الشعر بالكلام في هذا العصر:

أ

كانت واقعة كربلاء مثار غمٍّ وحزن في نفوس كثير من المسلمين، وتلتها وقائع زادت هذه النفوس غمًّا وحزنًا.

وقد وجدت هذه الوقائع أول ترجمانٍ بليغ لها في الشاعر العربي الأسدي الكميت بن زيد.

وقفَّى شعراء العربية على أثره، وكان أبعدهم صيتًا في هذا الأمر السيد الحميري من شعراء القرن الثاني الهجري، ودعبل الخزاعي من شعراء القرن الثالث، والشريف الرضي من شعراء القرن الرابع.

ب

وانتقل هذا الفن إلى الفارسية، فنظم فيه الشعراء بين مقلٍّ ومكثر، حتى كان هذا العصر الذي نؤرخه — عصر الصفويين — فوجَّه السلاطينُ الشعراءَ إلى رثاء آل البيت وحرَّضوهم عليه. فأكثروا فيه وتفنَّنوا، وعالجوه بما عرف في الشعر الفارسي من الإطناب والغلوِّ.

وكان من السابقين إليه المبرَّزين فيه محتشم الكاشاني، ومن شعره السائر في المراثي موشحه المعروف «هفت بند».

وفيه ستة وتسعون بيتًا مقسمة على اثني عشر قسمًا، في كل قسم سبعة أبيات على رويٍّ واحد والثامن مطلق. وبهذه السبعات المتفقة في الروي سمي هذا الموشح هفت بند. وقد ترجمتُ منه الفاتحة والخاتمة وأربعة أقسامٍ أخرى، وحاولت أن أجعل النثر في الترجمة مسايرًا للشعر في الأصل على قدر الإمكان، فحافظت على الرديف، وهو الكلمة المكررة في أواخر الأبيات، وجعلت كل بيت في سطر.

١

ماذا الهياج في العالم، وماذا النواح والبكاء والمأتم؟
ما هذه القيامة الهائلة تصعد إلى العرش من الأرض، ولم ينفخ في الصُّور ليوم العرض؟
من أين تنفس هذا الصبح المظلم، فماج به الناس والعالم في غمٍّ؟
أترى الشمس قد طلعت من المغرب، فذرَّات العوالم كلها تهيج وتضطرب؟
إنها قيامة الدنيا لا جرم، هذه القارعة المسماة بالمحرَّم.
إن ملكوت القدس وليس مكان جزع، سمدت فيه الملائكة من الهلع،
والمَلَك والجن في نواحٍ دائمٍ، يشاركون في مأتم أشرف بني آدم؛
شمس السماء والأرض نور المشرقين،
ربيب صدر رسول الله الحسين.

إلى أن يقول:

٢

ليت سرادق السماء خوى، وليت هذا السقف الرفيع هوى!
ليت سيلًا أسود عمَّ الأقطار، وطلا وجه الأرض بالقار!
ليت شعلة من آهات أهل البيت المحرقة، رمت هذه السماء بصاعقة!
ليته، وقد تحرك الفلك بهذا المصاب، ظل وجه الأرض كالزئبق في اضطراب!
ليته حينما دخل جسمه في الرغام، خرجت أرواح الخلائق من الأجسام!
ليته حين فُلْك أهل البيت انحطم، غرق العالم في بحرٍ من الدم!
إن لم يقع هذا الانتقام بالدهر، فكيف تكون مؤاخذة الدهر يوم الحشر؟!

إن بيت النبي حين يرفع أيديه يتظلم
يزلزل أركان العرش الأعظم.

ثم يقول بعد أربعة أقسام:

٣

ولما بلغت هذه القافلة الميدان، ثارت ضوضاء الحشر في الكون والمكان،
ودوَّت بالنواح ست الجهات، وعمَّ البكاء ملائك سبع السموات،
لم يبق في البادية غزال إلا شلَّت رجله، ولا طائر إلا هوى من عشه،
وكانت قيامة تُنسي القيامة الأخرى، حين وقعت عيون آل البيت على القتلى.
فما تقلَّبت العين من أجسام الشهداء، إلا على ضربةٍ أو طعنةٍ نكراء!
ووقعت بغتةً عين بنت الزهراء، على جسد إمام الزمان في العراء؛
فصاحت: «هذا الحسين»، بغير اختيار، فاشتعلت في العالم كله النار!
ثم رجعت شاكية بضعةُ البتول
إلى المدينة تقول: يأيها الرسول،

٤

هذا القتيل الملقى في البيدا، حُسَينك، هذا الصيد المضرج بالدماء حسينك!
هذه الشجرة الناضرة التي بنار العطش، صعَّدت الدخان من الأرض إلى العرش، حسينك!
هذا القمر الساقط في بحرٍ من الدم، وجروحه تُربي على عدد الأنجم، حسينك!
هذا الغريق في محيط الشهادة، وقد تورَّد من موج دمائه وجه البادية، حسينك!
هذا الظمآن المحروم من الفرات الميمون، وقد صارت الأرض من دمه جيحون، حسينك!
هذا الملك القليل الجند الذي خرج من الدنيا الخدوع، بجيش الآهات والدموع، حسينك!
هذا القالب الملقى بغير كفن، الملك الشهيد الذي لم يدفن، حسينك!

ثم توجهت شطر البقيع تخاطب الزهراء؛
فأحرقت سمك البحر وطير الهواء.

٥

يا أنس القلوب الكسيرة إلينا انظري، غرباء بغير صديقٍ ولا عشيرة، إلينا انظري!
انظري أولادك شفعاء المحشر، في صولة قلوبٍ قاسية كالحجر، انظري!
لا لا! تعالي كالسحاب الراعد إلى كربلاء، وإلى طغيان سيل الفتنة وموج البلاء، انظري!
انظري أجساد القتلى في الدم والتراب، ورءوسَ الرؤساء على الحراب، انظري!
ذلك الرأس الذي كان مكانه كتف المصطفى، فصلته من كتفه طعنات العدى، فانظري!
وذلك الجسد الذي كان صدرك مرباه، يتدحرج في تراب كربلاء، ويلاه، فانظري!

ويختم التركيب بهذا القسم:

٦

صمتًا محتشم! فقد ذاب قلب الحجر، وزلزل العزاء وعيل المصطبر.
صمتًا محتشم! فمن هذا الكلام الذي يقطر الدماء، احترق طائر الهواء وحوت الدأماء.
صمتًا محتشم! فمن هذا الكلام ذي الشرر، فاضت عيون السامعين بصافي الدرر.
صمتًا محتشم! فمن هذا الشعر المثير البكاء، تخضَّب وجه الأرض بدموع مازجتها من القلوب دماء.
صمتًا محتشم! فمن هياجك صار نور الشمس، كاسفًا كالقَمراء في الحِندس.
صمتًا محتشم! فقد بكى الفلك بالدم، حتى جاش البحر بحباب كالعندم.
صمتًا محتشم! فمن غبار غم الحسين القتيل، احتجب من وجه الرسول جبريل.
لم يقترف الفلك الغادر كهذا الإثم منذ كان،
ولم يقسُ هذه القسوة على مر الزمان.

عنى محتشم بهذه المراثي المبكية المفظعة التي يملؤها النواح والبكاء، والدموع والدماء، ويسيطر فيها الغلوَّ والإغراق. وسار شعراء على هذا النهج، وافتنُّوا في الرثاء، وعنوا بالحوار في المراثي ويسَّروها للتمثيل. فنشأت قصصٌ منظومةٌ تمثيلية كمل تطورها في العصر الذي يلي هذا العصر الذي نؤرخه، وهو عصر القاجاريين، وكان لها على العامة تأثيرٌ بالغ يبكون لسماعها وينوحون، ويلطمون الخدود ويلتدمون، ويبلغ بهم الهياج أحيانًا حد الجنون.

(٢-٨) التصوف

لم يخلُ الشعر الفارسي في هذا العصر من شعرٍ صوفيٍّ صريح، واستمرت النزعة الصوفية واضحةً في الشعر الفارسي كله، ولكن المؤرخ لا يظفر في هذا العصر بشاعرٍ صوفي يلحق كبار الشعراء الذين نشَّأتهم العصور الماضية مثل سنائي والعطار والرومي والجامي.

وكان من أسباب هذا بغض الصفويين للصوفية، وقسوتهم عليهم، والعداء بين شيعة ذلك العهد عامة وبين الصوفية.

وحسبنا أن ننقل هنا كلام المجلسي أحد أكابر مجتهدي الشيعة في العصر الصفوي. فقد قال وهو يدفع عن أبيه تهمة التصوف: «لا يُسيئنَّ أحد الظن بأبي، فيتوهَّم أنه كان من الصوفية. كلا، ما كان منهم، فقد عرفت أحوال أبي سرًّا وعلانية، وأحطت بعقائده. كان أبي سيئ الظن بهم، ولكنه في أول أمره حينما كان الصوفية في عنفوان قوَّتهم، انتظم في صفوفهم ليستطيع أن يمحو ويستأصل جذور هذه الشجرة الخبيثة الزقُّوميَّة، فلما أخمد نار عارهم صرَّح بما يكنُّ في نفسه.»

وقد كتب كثير من علماء الشيعة في الطعن على الصوفية والتشنيع عليهم، وأثاروا عليهم العامة فقُتل كثير منهم.

فقد نال الصوفية من الاضطهاد، وأصاب شعرهم من الكساد في دولة الصفويين ما نال كثيرًا من فروع الفكر والأدب الأخرى.

وفي التصوف تجلَّى نبوغ شعراء الفرس، والشعر الصوفيُّ أجمل أشعارهم وأعلاها، وأرقُّها وأعمقها؛ فكان من العدوان على الصوفية أن نال الشعر الصوفيُّ خاصة والشعر الفارسي عامة ما ناله من فتور وخمود.

ولكن الصفويين — وإن بطشوا بالصوفية — لم يمحوا من الأدب الفارسي هذه النزعة الروحية التي شاعت فيه، ولم يطمسوا هذه الصور الجميلة التي أبدعها فيه شعراء التصوف العظام. فما خلا الشعر الفارسي في جملته من نفحات التصوف، حتى عصرنا هذا، وما خلا أدباء الفرس من متصوفين في العصور كلها.

وحسبي هنا مثلًا من الشعر الصوفي في العصر الصفويِّ وما تلاه، موشح هاتف الأصفهاني المسمَّى «ترجيع بند»، والترجيع اصطلاح في الأدب الفارسي لموشح يُكرَّر فيه بيت بعينه بعد كل قسم من أقسامه.

هاتف عاش أكثر عمره بعد زوال دولة الصفويين، ولكنه عاش في آثار هذه الدولة، وفي الأحوال الأدبية التي سيطرت في عهدها.

السيد أحمد هاتف الأصفهاني من أسرةٍ آذريَّة الأصل، ولكنه ولد في أصفهان وعاش بها أكثر عمره، وأمضى سنين في قم وكاشان.

وطلب العلم في صباه وبرع في اللغة العربية، ويُروى أن له فيها شعرًا، وكان له منزلة في الأدب بين معاصريه.

وتوفي في مدينة قم سنة ١١٨٩هـ.

وله ديوان فيه قصائد وغزليات ورباعيات، وهو في الغزل يسير على آثار سعدي وحافظ. وله مَراثٍ بليغة يرثي بها أصدقاءه وكبراء عصره.

وصيت هاتف في الأدب يرجع معظمه إلى ترجيعه الصوفيِّ، فهو من الشعراء الذين أذاعت بصيتهم منظومةٌ واحدة، وهم في تاريخ الأدب كثير.

ولعل هذا الفصل الذي أكتبه عن الأدب الفارسيِّ في كتاب قصة الأدب، لا يتسع لترجيعٍ طويلٍ كهذا، ولكن لا بد منه للتمثيل، ولا يحسن الاكتفاء بجزءٍ منه، فقد تُرجم إلى العربية لأول مرة أثناء كتابة هذا الفصل، فينبغي أن يقدَّم تحفة لقراء الكتاب على طوله.

وليس هاتف مبتكرًا في ترجيعه، فقد سبقه شعراء التصوف فلم يدَعوا لقائلٍ بعدهم مقالًا، وفي ترجيعه هذا معانٍ وألفاظ من شعر العطار، وجلال الدين الرومي، وأوحدي المراغي، وغيرهم من أئمة الشعر الصوفي، ولكن حسب هاتف أنه ارتفع إلى هذه الطبقة، فأحسن محاكاتها، وعارض أشعارها معارضة شاعرٍ مطبوع، لا ناظمٍ مقلِّد.

(٢-٩) موشح هاتف

١

يـــا فـــداك الأرواح والأبـــدان — وهـي نـثـر الـطـريق لا الـعِـقـيـان
مالِكَ القلب! في فدائك قلبي — مـالـكَ الـروح! مـهـجـتـي قـربـان
مَخلَص القلب من يديك عسير — ويـسـيـرٌ لـلـروح فـيـك امـتـهـان
ملء طُرْقي إلى وصالك هَول — داء عشقي يعيا به الحُسبان
أَعْبُدُ، روحنا فِداك ورَهنُ الْــ — أَمــر مــنــك الــعــيــون والآذان
ذا فؤادي إن شئت صلحًا، وروحي — إن تـرَ الـحـرب، كـلـنـا إذعـان
طاف بي الشوق والصبابةُ وهنًا — هـائـمَ الـقـلـب، والـهـوى حـيـران
وانتهى بي هوى الحبيب لدير — فيه جمع المجوس والرهبان
خلوةً جئت — لا رأت عين سوء — — عندها الحق ضاء لا النيران
ورأيت النار التي راء موسى — ليلة الطور والدُّجى ضَحيان
يوقد النار بالتبتُّل شيخ — حوله من مجوسه ولدان
كل فضيٍّ العذار والخدِّ ورد — مبسم ضيِّق، وحلوُ لسان
ورباب والناي والعود والشمــ — ـع ونُقْل والراح والريحان
ويدير الكئوس كالبدر ساقٍ — فكِهٌ مطرب له ألحان
وشيوخ المجوس والوُلْد والموً — بـذ كـلٌّ أمـامـه غـلـمـان
ومن الدين قد عراني حياء — فتنحيتُ أن يراني العيان
سأل الشيخُ: من ترون؟ فقالوا: — عاشق عيل صبره ولهان
قال: كأسًا من الرحيق وإن لم — يُدعَ في الشُّرب ذلك النَدمان
صَبَّ نارًا في الكأس ناريٌّ كفَّ[١١] — عـابـد الـنـار كـأسـه مـلآن
ضل حين احتسيت عقلي وحِسِّي — أُحْرِق الكفر فيَّ والإيمان
سقط السكر بي، وفي ذلك السكر — بلفظٍ يعيا به التبيان
قال هذا الكلام لي كل عضو — فيَّ حتى الوريد والشريان:

واحد ليس في الوجود سواه
وحـــده لا إلـــه إلا هـــو

---

[١١] ناريٌّ كف: ترجمة آتش دست، وهي بالفارسية كناية عن السرعة والمهارة.

٢

لستُ يا خلُّ صارمًا منك حبلي لا وإن فيك قُطِّعت أوصالي
فمئات الأرواح منِّا تُفَدِّي بسمةً حلوة بفيك الحالي
يا أبًا في الغرام يكثر نصحي لن ترى الابن أهل هذا المقال
ينصح الناسُ بالسلوِّ فهلَّا نصحوني بعشقك القتَّال
أنا نحو النجاة أعرف نَهْجي ما احتيالي؟ عَلِقت بالأحبال
راعني في الكنيس ظبي النصارى قلت: يا آسر القلوب الخالي
في خيوط الزُّنار قد شدَّ شعري شعرة شعرة بهذا الجمال
عن طريق التوحيد حتام تجفو وإلامَ التثليث يا ذا المِحال؟
كيف يُسمى الحق الوحيد بروح وأب وابنه لدى الضُّلال
فَتح الثغر ساحرًا بكلامٍ في ابتسام ينسيك عذب الزلال
لو بسرِّ التوحيد كنت خبيرًا تهمةَ الكفر لم تُدِر بالبال
في ثلاثٍ من المرايا شعاع من مُحَيَّا الجميل في الآزال
أنت تدعو الحرير خزًّا وديبا جًا وإبريسَما على أقوال
بينما نحن في الحديث إذ النا قوس دوَّى لنا بلحنٍ عال:

واحد ليس في الوجوه سواه
وحده لا إله إلا هو

٣

جئت بالأمس حانة للمدام وبقلبي للعشق وقْدُ الضِّرام
مجلسًا جئت ذا بهاء ونور بائع الخمر رأس هذا النظام
وقف الخادمون صفًّا فصفًّا ومن الشَّرب حَلقة في انتظام
جلس الشَّرب حول شيخٍ مهيب بين سكر ودهشة الأحلام
طاهرو القلب، والسريرة ودٌّ صمتوا والقلوب فيض كلام
كل عين، من العناية، للحق وأذن للسرِّ والإلهام
قول هذا لذلك: اشرب هنيئًا وهَناك الشرابُ ردَّ النِّدام
أذُنٌ للرباب، والعين للكا س وطوع اليدين كل مرام

فتقدمت قائلًا في خشوع يا نجيَّ الملائك الأعلام
عاشقٌ موجَع يريد معينًا فانظرنْ ما دواء هذا السقام
ضحك الشيخ قائلًا: إيه يا من لك شيخ العقول في الخدَّام
أين منا أنت الذي من حياء منك بنت الكروم رهنُ اللثام
قلت: في الروح شعلة هات ماءً يطفئ النار وهي ذات ضرام
هذه النار أحرقتني أمس ليت كالأمس ليلتي في الغرام
ضاحكًا قال: هاك كأسًا فلما نلتها قال: خَفْ كثير المدام
فتجرَّعتُ جرعةً خلصتني من شعوري ومحنة الأفهام
ثم أبصرت واحدًا ما سواه ليس غير الخطوط والأرقام
بغتة من صوامع الكون أُسْمعـ ـت حديث المقرَّبين الكرام:
واحد ليس في الوجود سواه
وحـــده لا إلـــه إلا هـــو

٤

افتح القلب تبصر الروح جهرًا والذي لا يُرى تراه مُقرًّا
إن توجِّه لساحة العشق وجهًا ترَ كل الآفاق وردًا وعطرًا
وتَرَ الأنجم العلى دائرات بِمُنى أهل هذه الأرض طرًّا
والذي يبتغي الفؤاد تراه وكذا كل ما ترى العين سَرًّا
وترى السائل الذي لا تبالي يزدري ملك ذلك الكون كبرًا
وترى للحفاة أقدام صدق في ذرى الفرقدين تخطِر خطرًا
وترى حاسري الرءوس وظل الـ ـعرش فوق الرءوس يبسط سترًا
وترى كل واجد في سماع نفضت كفَّه العوالم حُرًّا
وترى الشمس حين يسفر عنها كل قلب لذرة حين تُفرى
وترى العشق كيمياء لروح إن تُذِبها في وقدة العشق حَرَّى
وترى مُلك «لا مكان» فسيحًا إن تجد من ضيق الجهات مَفَرًّا
والذي لا ترى العيون تراه سامعًا ما اختفى عن الأذن سِرًّا
وإلى أن ترى من الخلق والعا لم فردًا له الفؤاد أقرَّا

أخلص الروح والفؤاد لفرد   ترَ عينَ اليقين سرًّا وجهرًا:

واحد ليس في الوجود سواه
وحــده لا إلــه إلا هــو

٥

وجهه من مشارق الأنوار   في تجلِّيه يا أولي الأبصار
في متوع النهار تطلب شمسًا؟   أنت في الليل من ضياء النهار
خلِّص النفس من ظلامك تبصر   كل شيءٍ يفيض بالأنوار
قائدًا تبغي والعصا كالأعمى   في طريقٍ أضاء للتسيار
ألفُ لون، والماء في غير لون،   لك تبدو في الورد والأزهار
في طريق الطُّلاب أقدم جريئًا   وتزوَّد بالعشق للأسفار
رُبَّ أمر في العشق يبدو يسيرًا   وهو في العقل عُقدة النُّظار
قل «حبيبي» بغدوة وأصيل   واطلبَنْ بالعشيِّ والإبكار
إن يقل ألف مرة: لن تراني   فاجعل الوجه قبلة الأنظار
لتنال المكان تعجز عنه   قدم الوهم أو رُؤى الأفكار
وتُرى في حضرةٍ ليس فيها   جبرئيل الأمين في الحُضَّار
ذلك الزاد والطريق وذا المنـ   ـزل أقدم إن كنت أهل خِطار
وإذا للطريق لم تكُ أهلًا   قل حبيبي، ونم إلى الأعذار
هاتفُ! العارفون حين دعوهم   أهل صحو حينًا وصرعى عقار
مِن مُدام ومطرب وسقاة   ومجوس والدير والزنار
قصدوا رامزين أسرار غيب   هي بين الإيماء والإظهار
إن يلُحْ سرُّهم لقلبك تعلم   إن هذا لسرُّ ذي الأسرار:

واحد ليس في الوجوه سواه
وحــده لا إلــه إلا هــو

وأختم هذا الفصل بالكلام عن شاعرٍ من أكبر شعراء الفرس في العصر الصفوي، وعالمٍ أديب من أكبر علمائهم وأدبائهم:

(٢-١٠) صائب الأصفهاني

ولد في قرية عباس آباد على مقربةٍ من أصفهان وحصَّل العلم في هذه المدينة. وسافر في شبابه إلى الهند، وكانت مطمح أدباء الفرس وشعرائهم، ولحق به أبوه فردَّه إلى أصفهان. ونبه شأنه هناك واتصل بالشاه عباس الثاني الصفوي (١٠٥٢–١٠٧٧هـ)، وتوفي بأصفهان.

وله مختارات من الشعر الفارسي دلَّت على سعة اطلاعه وحسن ذوقه، ويشبِّهه الشيخ شبلي النعماني بأبي تمام في هذا الاختيار.

وكان صائب معجبًا بحافظ يتخذه إمامًا، فظهرت في شعره مَشابه من شعر حافظ، من بُعد الغور ودقة التصوير وجمال التعبير.

وله ديوانٌ كبيرٌ متداولٌ مخطوط ومطبوع.

وفي شعر صائب تتجلى القوة الروحية، والعظمة النفسية، التي تهزأ بما تلقى من محن وشدائد، وتعلو على كل رغبةٍ ورهبةٍ في هذه الدنيا، وهو في هذا يشبه جلال الدين الرومي، ومحمد إقبال شاعر الهند في العصر الحاضر. وإقبال يكرِّر القول إنه من نفحات جلال الدين، وصائب يذكر في مواضع من كتبه «مرشد الروم» يعني جلال الدين، معظِّمًا له معجبًا به.

وهذه أمثلةٌ قليلة من شعر صائب ذهبت الترجمة المنثورة بكثيرٍ من جمالها وروعتها:

١

تُلوِّن براعيمَ القلوب أنفاسُنا، وتأبى عار الرنين أجراسنا.[١٢]
إن هيجان الربيع كامن في عالمنا الحائر، وإن بدا يابسًا قفصنا[١٣] الظاهر.

---

[١٢] يشبه القلب بالبرعوم، وهو الزهرة لم تفتَّح، ويقول إن نَفَسنا ينضج هذا البرعوم وأجراسنا تؤثر بغير صوت. ومعنى البيت الثاني والثالث أن ظاهر هؤلاء الناس فيه فقر وضعف، ولكن في قلوبهم الجمال والجلال والقوة.

[١٣] القفص: محبس الطير المعروف.

عَطَلْنا زينة المرج الناضر، وشوكنا نظام الروض العاطر.
نُصعَّد كصدر الشمس أنفاسنا ناضجة، لا كأنفاس الصباح الباردة.
استيقظ الورد المصوَّر من نوح البلابل، وكذلك إمدادنا للربيع النائم.
أشفق قلب العشق من فجاجتنا، ودمى قلب البستان من غضِّ ثمارنا.[١٤]
كل برعوم ضحك بنفَسنا اللطيف، لا يبرد قلبُه الحار برياح الخريف.

٢

لست ممن يحلفون بالذهب والنِّثار، إنما تحفة المحترفين قبضة من شرار،
لا أتخذ البساتين والحصون في البلاد، إنما بستاني البيداء وحصوني الأطواد.
تداركْ من أظلمت أيامهم بسراج يبعث النور، ليكون شمعًا على قبرك المهجور.
إن شوكًا من أجل الناس ترفعه، ينقلب ربيعًا في ترابك منبعه.
إن تُصِب قلب نملة بغمٍّ يسير، أوقِظتَ في قبرك للحساب العسير.

٣

جُرحُنا يتحدَّى الخِنجَر، وزجاجنا يصادم الحجر.
إن شوق الساقطين في طريق العشق، يأخذ القدم ويمنح الجناح برفق.
اليأس أول أملنا، وإنما يُثمر حين يَذبل، نخلنا.
لا يُحرَم العنكبوت صيدَ الذُّباب، يعطي الرزق جناحًا ذلك الرازق الوهاب … إلخ.

٤

الفَلَك من تجمُّلنا بغير قرار، والسيف من تحملنا في نار.
بلغتْ أوج الشمس قطرةُ الندى، كذلك تنزُّلنا في رقيٍّ على المدى.
نبلغ المطالب بالانكسار، ولنا من الانكسار سلَّم كموج البحار.

[١٤] يعني أن حالتهم الدنيا لها أثرٌ عظيم، فكيف بأحوالهم العليا؟

حتَّامَ الشكوى من عناء الشباك، إن في هذا العناء رَوح الإدراك.
يا صائبُ! من الأفكار شعر ذو ألوان، ومن تغريد بلبلنا هذا الروض ذو أفنان.

ومن علماء هذا العصر وأدبائه الذين تتمثل فيهم الثقافة في نواحيها المتعددة:

(٢-١١) بهاء الدين العاملي

بهاء الدين محمد بن حسين بن عبد الصمد الحارثي العاملي الهَمْداني، ولد في بعلبك سنة ٩٥٣هـ.

كان أبوه حسين من علماء الشيعة في جبل عامل، وكان من تلاميذ الشيخ زين الدين الملقب بالشهيد الثاني. فلما قتل الترك زينَ الدين لتشيعه، هاجر الشيخ حسين إلى إيران. وكانت إذ ذاك موطنًا لدعوة الشيعة، وملجأً لعلمائهم، في سلطان الدولة الصفوية، وسافر معه ابنه بهاء الدين صبيًّا.

وفي إيران جدَّ بهاء الدين في تحصيل العلوم، ولا سيما العلوم الدينية والرياضة والطب، وأخذ عن والده وعلماء آخرين منهم ملَّا عبد الله اليزدي تلميذ جلال الدين الدَّواني تلميذ السيد الشريف الجرجاني.

وذاع صيت بهاء الدين، وعلت مكانته، حتى تولى مشيخة الإسلام في أصفهان دار الملك.

ثم سافر للحج وطوَّف في الحجاز ومصر والشام والعراق في زيِّ الدراويش سنين كثيرة، يقال إنه ساح ثلاثين سنة.

وفي مصر جمع كتاب الكشكول، قال المنيني:[١٥] وكان يجتمع مدة إقامته بمصر بالأستاذ محمد بن أبي الحسن البكري، وكان الأستاذ يبالغ في تعظيمه، فقال له مرة: يا مولانا أنا درويشٌ فقير، فكيف تعظمني هذا التعظيم؟ قال: شممت منك رائحة الفضل.

وامتدح الأستاذ بقصيدته المشهورة التي مطلعها:

يا مصر سقيا لك من جنةٍ   قطوفها يانعةٌ دانية

[١٥] انظر كلام المنيني في آخر كتاب الكشكول، ط القاهرة.

والظاهر أنه كان يكتم أمره في سياحته، ولا يرغب في التعريف بنفسه. وقد لقي كثيرًا من العلماء والصوفية، ثم رجع إلى أصفهان. وبلغ عند السلاطين الصفوية أرفع المنازل، قال المنيني:

«ثم عاد وقطن بأرض العجم، وهناك همى غيث فضله وانسجم، فألَّف وصنَّف، وقرَّط المسامع وشنَّف، وقصدته علماء تلك الأمصار، واتفقت على فضله أسماعهم والأبصار. وغالت تلك الدولة في قيمته، واستمطرت غيث الفضل من ديمته، فوضعته على مفرقها تاجًا، وأطلعته في مشرقها سراجًا وهَّاجًا، وتبسمت به دولة سلطانها شاه عباس، واستنارت بشموس رأيه عند اعتكار حنادس الباس، فكان لا يفارقه سفرًا ولا حضرًا، ولا يعدل به سماعًا ونظرا.

وكانت له دارٌ مشيدة البناء، رحبة الفناء، يلجأ إليها الأيتام والأرامل، ويغدو عليها الراجي والآمل. فكم مهد به وضع! وكم طفل بها رضع! وهو يقوم بنفقتهم بكرةً وعشيًّا، ويوسعهم من جاهه جنابًا مَغشيًّا.»

وكانت وفاته سنة ١٠٣١هـ بأصفهان ونقل منها إلى طوس، فدفن بداره على مقربةٍ من مسجد علي الرضا، وقد زرت قبره حينما ذهبت إلى مشهد طوس عام ١٣٥٢هـ.

وكان الشيخ العاملي من كبار علماء الشيعة ودولةُ الصفويين في أوجها، أيام الشاه عباس الكبير. وقد ألف في فقه الشيعة وأصول الفقه والتفسير والحديث والنحو البلاغة والهيئة والفلك والحساب والهندسة.

وله كتابا الكشكول والمخلاة في مسائلَ شتى غير مرتبة، يغلب عليها الأدب والتصوف والفلسفة والرياضة. وقد كتب في كل موضوع عرف في عصره، حتى الجفر والرمل والطلاسم، وله في هذه الفنون خمسة وتسعون كتابًا ورسالة.[١٦]

وللشيخ بهاء الدين من سعة العلم، وتعدُّد الفنون، وجودة التأليف والتلخيص، وصحة التعبير، ومن البراعة في النظم والنثر ما لم يتفق إلا لقليلٍ من العلماء.

وكانت عيشته واسعةً مختلفة الجوانب كسعة علمه وتعدد فنونه. كان شيخ الإسلام في دولة الصفويين، وكان ذا منزلةٍ عالية عند سلاطينهم، وكان يخالط أصناف الناس كلها؛ يخالط العلماء والصوفية، ويشهد حلقات الحوَّائين والمشعوذين، ويُرَى حينًا مع الشاه عباس الكبير، وحينًا في بيت عجوزٍ فقيرة.

---

[١٦] انظر كتاب الشيخ البهائي لسعيد نفيسي.

وقد طالت سياحته، وامتدت إلى أقاليمَ مختلفة، فزادته معرفة بالناس، وتجربة بالجماعات والأفراد.

وكان مرجعَ العلماء والأدباء في حياته، وما تزال كتبه مرجعًا لهم بعد مماته، ولا سيما كتاب الجامع العباسي في الفقه، وزبدة الأصول في أصول الفقه، والحبل المتين في الحديث والفقه، ومفتاح الفلاح في الأوراد والأذكار، إلى شعره العربي والفارسي الذي يتمثل به الناس في أحوالٍ مختلفة، وموضوعاتٍ شتَّى.

وكان الشيخ على مشاركته في كل فنٍّ ومخالطته لكل صنف، نقيَّ السيرة، مبرَّأً من المطاعن، تقيًّا زاهدًا، لم تشغله مشيخة الإسلام، وممارسة الفنون الكثيرة عن رياضة نفسه وتصفيتها، وسلوك طريق الصوفية، بل رأى هذه الرياضة أعلى وأجدى من علوم الظاهر، ونعى على الواقفين عند حدود العلوم، الغافلين عما وراء هذه الرسوم:

أيها القوم الذي في المدرسة كل ما حصَّلتموه وسوسة
ذكركم إن كان في غير الحبيبْ ما لكم في النشأة الأخرى نصيبْ
علم رسمي سر بسر قيلست وقال نه أزو كيفيتي حاصل نه حال
علم نبود غير علم عاشقي ما بقي تلبيسُ إبليس الشقي

أدبه:

كان العاملي من أدباء اللغتَين العربية والفارسية، وله شعرٌ عربيٌّ جيِّد منه قصيدة في مدح الإمام المهدي، صاحب الزمان، أولها:

سرى البرق من نجد فجدَّد تذكاري عهودًا بحُزوَى والعُذَيب وذي قار
وهيَّج من أشواقنا كل كامن وأجَّج في أحشائنا لاعج النار
ألا يا لُيَيلات الغُوير وحاجر سُقيتِ بهام من بني المزن مدرار
ويا جيرةً بالمأزِمين خيامهم عليكم سلام الله من نازح الدار
خليليَّ مالي والزمان كأنما يطالبني في كل وقتٍ بأوتار
فأبعد أحبابي وأخلى مرابعي وأبدلني من كل صفوٍّ بأكدار
وعادل بي من كان أقصى مرامه من المجد أن يسمو إلى عشر معشار

وللشيخ تمكُّن في الأدب الفارسي له فيه مؤلفاتٌ منثورة ومنظومة، منها قصة القط والفأر، وهي قصةٌ صوفيةٌ منثورة، وكتاب اللبن والسكر، وكتاب الخبز والحلوى. وهما منظومتان صوفيتان كذلك.

وفي خلال شعره الفارسي كثيرٌ من الأبيات العربية تصلح أن تكون مثالًا من شعره، وتغني عن ترجمة بعض أبياته الفارسية.

في فاتحة منظومة الخبز والحلوى:

أيها اللاهي عن العهد القديم　　أيها الساهي عن النهج القويم
استمع ماذا يقول العندليبْ　　فهو يروي من أحاديث الحبيب
يا بريد الحيِّ أخبرني بما　　قاله في حقنا أهل الحمى
هل رضوا عنا ومالوا للوفا　　أم على الهجر أقاموا والجفا

وفي الكتاب فصل عنوانه: «في التأسف والندامة على صرف العمر فيما لا ينفع يوم القيامة» وأوَّله:

قد صرفت العمر في قيلٍ وقال　　يا نديمي قم فقد ضاق المجال
واسقني تلك المدام السلسبيل　　إنها تهدي إلى خير السبيل
هاتها صهباءَ من خمر الجِنان　　دع كئوسًا واسقنيها بالدنان
ضاق وقت العمر عن آلاتها　　هاتها من غير عصر هاتها
قم أزل عني بها رسم الهموم　　إن عمري ضاع في علم الرسوم

وأول فصل آخر عنوانه «في تأويل قول النبي ﷺ: حب الوطن من الإيمان.»

أيها المأسور في قيد الذنوب　　أيها المحروم من سرِّ الغيوب
لا تقم في إثر لذات الجسد　　إنها في الجيد حبل من مسد
قم توجَّه شطر إقليم النعيم　　واذكر الأوطان والعهد القديم

وفي المنظومة فصل عنوانه: «في نغمات الجنان من جذبات الرحمة» منه:

اشفِ قلبي أيها الساقي الرحيم　　بالتي يحيا بها العظم الرميم
خمرة من نار موسى نورها　　دنُّها قلبي، وصدري طُورها

دأبـهـا إرجـاع أيـام الـشـبـاب　　من يذق منها عن الكونَين غاب
قم ولا تُمهل فإن الصبح لاح　　والـثـريـا غـرَّبـت والـديـك صـاح
يا مغنِّي قم فإن العمر ضاعْ　　لا يطيب العيش إلا بالسماعْ
واروِ عندي من أحاديث الحبيب　　إن وقتي في سواها لا يطيب
واطوِ عنِّي ذكر أيام الفراقْ　　إن ذكر العهد مما لا يطاق
قم وزمزِم لي بأشعار العرب　　كي يتم الحظ فينا والطرب
وافتتح منها بنظمٍ مستطاب　　قلته في بعض أيام الشباب
قد صرفت العمر في قيلٍ وقال　　يا نديمي قم فقد ضاق المجال
ثم زمزم لي بأشعار العجم　　كي تريح الروح من همٍّ وغم
وابتدئ منها ببيت المثنوي　　للحكيم المولويِّ المعنوي
بشنو أزني جون حكايت ميكند　　از جدائيها شكايت ميكند[١٧]

(وينقل هنا مقدمة المثنوي كلها، ثم يعود إلى النظم العربي، فيختم به المنظومة):

قم وخاطبني بكل الألسنة　　علَّ قلبي ينتبه من ذي السِّنة
إنـه فـي غـفـلـةٍ عـن حـالـه　　خـابـط فـي قـيـلـه مـع قـالـه
كـلُّ آنٍ زاده قـيـد جـديـد　　قائلًا من جهله: هل من مزيد؟
نائم في الغيِّ قد ضلَّ الطريق　　هائم من سكره لا يستفيق
عاكف دهرًا على أصنامه　　يـهـزأ الـكـفَّـار مـن إسـلامـه
كم أنادي وهو لا يصغي التناد　　وا فؤادي وا فؤادي وا فؤادْ
يا بهائيُّ اتخذ قلبًا سواه　　فـهـو مـا مـعـبـوده إلا هـواه

---

[١٧] ترجمة هذا البيت:

استمع للناي غنَّى وحكى　　شفَّه البَين طويلًا فشكا


هنداوي